



**ARTE Y
COMPROMISO**
EXPERIENCIAS PARA EL CAMBIO SOCIAL

VII ENCUENTRO
MIL FORMAS DE MIRAR
Y HACER

ARTES Y MUJERES INVISIBILIDADES Y NUEVAS AGENCIAS

26/27—IX—2019
UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE
SEVILLA

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir igual 4.0 España



Copyright: Los/as autores/as. Dirección General de Universidades de la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía.

Coordinación de la edición: Extensión Cultural. Unidad de Cultura y Participación Social. Vicerrectorado de Cultura y Compromiso Social de la Universidad Pablo de Olavide.

Con la financiación de: Dirección General de Universidades de la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía.

Corrección ortotipográfica y de estilo:
Candela González Sánchez

Diseño: Ricardo Barquín Molero

Impresión: Gandulfo Impresores

ISBN: 978-84-09-23730-2

D.L.: SE 1742-2020



**ARTE Y
COMPROMISO**

EXPERIENCIAS PARA EL CAMBIO SOCIAL

VII ENCUENTRO
MIL FORMAS DE MIRAR
Y HACER

ARTES Y MUJERES INVISIBILIDADES Y NUEVAS AGENCIAS

El programa Arte y Compromiso, experiencias para el cambio social, es mucho mas que un conjunto de actividades hilvanadas por una temática. Es una estrategia que adoptamos en la Universidad Pablo de Olavide para definir nuestro entendimiento de la cultura, nuestro pensar en cultura. Si hubiera sido un proyecto al uso, de seguro hubiera engordado a lo ancho, hasta agotarse en numerosas y reiteradas acciones. No es eso, arte y compromiso es una estrategia de posicionamiento ante la producción cultural, una mirada reflexiva hacia un campo que ha desbordado sus límites, una exploración que reconoce la complejidad social y solo desde ahí cuestiona la amplia panorámica de las expresiones artísticas que emergen en la contemporaneidad.

Y como tal, el proyecto se va construyendo a partir de un andamiaje pensado desde la diversidad de espacios: acciones artísticas, jornadas, seminarios, ayudas a proyectos de acción social a través de las artes; también nuestros encuentros que anualmente han dado cuerpo a esta estrategia, irradiando conexiones entre las personas que, a través del arte, actúan en la búsqueda de bien colectivo.

La creación como motor de cambio social, el arte como fabricante de cambios, el objetivo de la superación de las desigualdades... son los argumentos a partir de los cuales configuramos nuestra estrategia en el marco de la iniciativa Atalaya, programa interuniversitario de extensión cultural promovido por la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía.

Tras siete años de indagaciones sobre las acciones sociales desplegadas en expresiones artísticas, sobre el papel del arte en la educación superior, acerca de los movimientos sociales vehiculados a través de éste, sobre la construcción de comunidad y la dinamización social que promueve el arte y el abordaje de la transculturalidad, llegó nuestro último encuentro centrado en la desigualdad entre mujeres y hombres.

Como es de suponer, el orden de los aspectos específicos de las desigualdes sociales tratados a lo largo de estos años en nuestros encuentros, no obedece a una jerarquía valorativa, aunque tampoco es fortuito. Las responsables de la política cultural universitria en estos años en la UPO, todas mujeres feministas, nos reservamos el momento en el que abordaríamos esta desigualdad en su viculación con las expresiones artísticas, en sus logros y en sus fracasos. Y como nuestro programa-estrategia tiene vida propia, emergió la temática como fruta madura en un momento en el que Arte y Compromiso estaba plenamente consolidado en una red de diálogos y vínculos. Red continua en el tiempo y en el espacio a través de sus miembros y de las producciones audiovisuales necesarias para la transferencia que toda indagación y construcción del conocimiento debe perseguir en un contexto universitario.

Y, aunque la intención no fuera coronar una etapa, si tengo la sensación de fin de ciclo. Pero este obedece a una situación personal con respecto al lugar que he venido ocupando estos años en el gobierno de la universidad. Solo una circunstancia, que no esperábamos, y que tantos pesares nos trae, me refiero a la pandemia, hace que aun esté aquí, ya en funciones. En todo caso, el encuentro cuyas aportaciones y reflexiones tienen ustedes entre la manos, era desde mi subjetividad, el último, pero no para las y los participantes que continuarán manteniendo viva y con sentido esta línea, estrategia, programa o como quiera que la denominemos.

Como podrán comprobar las aportaciones que se realizaron en Artes y Mujeres. Invisibilidades y Nuevas Agencias son de gran riqueza. La heterogeneidad de expresiones y diversidad de experiencias no supusieron una dispersión en los análisis entrelazados por sus protagonistas en una senda común: reclamar, no un arte de mujeres, si no una superación de la desigualdad a través del arte y en el mundo del arte. No siempre voces tan distintas afinan componiendo una melodía brillante. Asistir a su composición fue para mi una experiencia inolvidable, como también lo es que esta se engarce en una estrategia que ubica a nuestra Univerisdad en un lugar privilegiado en el ámbito de la producción cultural. Feliz de haber contribuido a ello.

Finalizo, volviendo a agradecer, nunca es suficiente, sus aportaciones a las oradoras y ahora escritoras y a Daidee, Alberto y Ana su valiosa entrega y a todo el equipo de la Unidad de Cultura y Participación Social, ha sido un placer.

Sra. Elodia Hernández León

Vicerrectora de Cultura y Compromiso Social

Universidad Pablo de Olavide







UNIVERSIDAD
PABLO DE OLAVIDE
SEVILLA

La Olavide

LA UPO ES
CULTURA

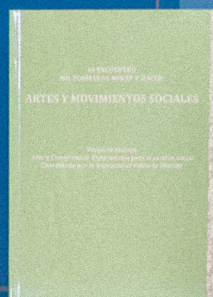
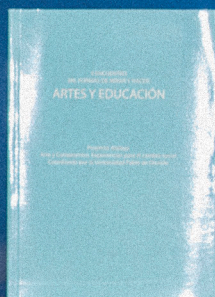
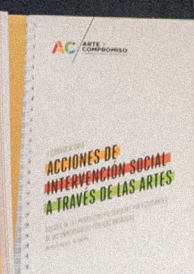
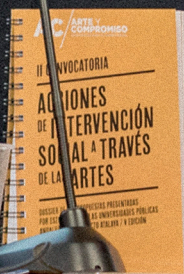
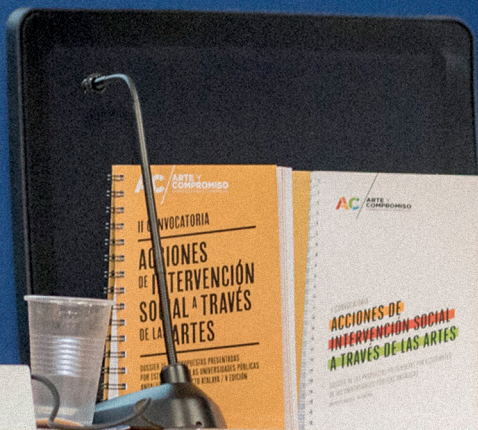
LA UPO ES
CULTURA











SENTIMIENTO DE IMPOSTURA Y ESTRATEGIAS DE EMANCIPACIÓN TRAS LO ABSURDO, LAS LÓGICAS

ISABELLE TOUTON

PROFESORA TITULAR DE LENGUA Y LITERATURA
ESPAÑOLAS, UNIVERSIDAD BORDEAUX MONTAIGNE
ESCRITORA

El planteamiento del encuentro me ha invitado a volver con cierta perspectiva sociológica sobre mi propio recorrido, los lugares que me nutrieron y me fortalecieron, los que despertaron en mí sentimientos de impostura e ilegitimidad, así como los encuentros y estrategias que me permitieron superar en parte estos sentimientos. Me gustaría insistir sobre todo en los libros que fueron clave en mi camino emancipatorio, porque creo en la dimensión ejemplarizante de ciertas lecturas, en particular en edad de formación: buscamos modelos o contramodelos, respuestas a ciertas preguntas íntimas, la vía a seguir para dejar salir los sentimientos, palabras y deseos reprimidos o bloqueados. En particular me gustaría mostrar lo complicado que puede ser separar la interiorización de la dominación social y la de la dominación masculina, que a veces se articulan de manera compleja (las desventajas no siempre lo son), e intentaré hacer dialogar mi propia experiencia con la de algunas de las escritoras que entrevisté entre 2013-2017 durante la preparación del libro *Intrusas. 20 entrevistas con mujeres escritoras*, cuya génesis explicaré a continuación.

LECTURAS INFANTILES Y ESCUELA PÚBLICA

Crecí en una familia de pequeños empleados y obreros del sur de Francia y me formé como lectora en casa de manera algo aleatoria. Mis dos libros de cabecera eran, en francés, *Las niñas modelo* de la Comtesse de Ségur (1858) y el *Club de los Cinco* de Enid Blyton (1942-1963). El primero me enseñó, en un marco de educación católico y segregacionista desde el punto de vista del género, la obediencia y la bondad como valores supremos para una niña. La rabia, la disconformidad y el egoísmo debían ser reprimidos. Pero este modelo de pura abnegación se vio un poco compensado por el de Claude, la heroína de los Cinco, niña masculina, atrevida, valiente y llena de iniciativas. Unos años después, *El conde de Montecristo* de Alexandre Dumas (1844) fue un texto muy catártico: la revancha tomada por la víctima inocente de un contubernio de poderosos exaltó sobremanera a la niña tímida que era entonces... En la escuela primaria pública y laica de un barrio de vivienda social de Toulouse donde me eduqué, los maestros y maestras no nos discriminaban ni por ser chicas, ni por ser de procedencia humilde porque era más o menos homogénea en todo el alumnado. Para mí, fue el lugar de la posible ascensión social con lo que conllevaba de emancipación posible para una mujer. Remedios Zafra, nacida en un pueblo de Córdoba cuenta una experiencia parecida aquí en la España de los 80: De un lado, ser de un contexto humilde condiciona profundamente y opera (en mi caso al menos) como un impulso que te orienta a salir de ese escenario y a no repetir la historia de tus padres. Creo que la educación pública de este país en los años ochenta fue el vehículo que nos permitió a muchos niños y niñas romper la expectativa de repetir las identidades de nuestros padres en nosotros (Touton 2019). A su vez, Najat El Hachmi, escritora catalana un poco más joven, nacida en el Rif marroquí, de padres analfabetos y de lengua amazigh (bereber), me explicó el papel que jugaron para ella las lecturas que le daban en el colegio en Vic (Barcelona), y en particular cómo fue decisiva en su vocación de escritora el descubrimiento de una novela de Mercè Rodoreda: Me acuerdo de la primera vez que me encontré con la representación literaria de unas vidas que tenían algo en común con la mía y las de mi entorno: fue en el colegio, en un curso en el que comentábamos fragmentos de

novelas. Entre ellos había una de las primeras novelas publicadas de Mercè Rodoreda, *Aloma*, escrita en 1936. Yo me sentí absolutamente identificada con lo que allí se contaba. [...]. Para mí, lo más significativo de la novela era que daba importancia narrativa al espacio doméstico, al que los escritores no suelen prestar mucha atención. Al vivir mayormente en este espacio doméstico yo ya me había dado cuenta de que pasaban cosas dentro de las casas, cosas muy importantes y que la acción estaba también en el interior de las casas. Y por fin me daba cuenta de que ese mundo de las mujeres era posible materia literaria (Touton 2018, 213).

LA ELEGANCIA Y EL MITO DE LA BELLEZA

Al cumplir doce años, mi familia cambió de ciudad y entré en el instituto público más heterogéneo de una pequeña ciudad del sur de Toulouse, donde los alumnos estrellas procedían de la pequeña burguesía de provincias. Me percaté entonces de mi carencia de elegancia y glamour, relacionada con mi ethos social: no me impedía sacar buenas notas pero suponía un inconveniente insalvable a la hora de seducir a los chicos que me atraían (me había construido preferentemente como heterosexual). Por eso, mis lecturas se orientaron cada vez más hacia la búsqueda de estrategias para llegar a ser una mujer deseable, para gustar al chico del que estaba secreta y obsesivamente enamorada (siempre había uno y esas relaciones fantaseadas e inaccesibles funcionaban para mí como una droga dura en todos los sentidos: dependencia, mono, obsesión, síntomas psicósomáticos). Dudaba entre dos opciones: si era preferible ser dulce y callada o tener mucho carácter aun a costa de ser autoritaria y caprichosa. Casi todo mi tiempo, mi imaginación y mi capacidad para construirme estaban orientados por el mito de la belleza (Naomi Wolf) y por el del amor romántico, que hace sufrir y crea dependencia (Coral Herrera). Este proceso de preadolescentes que se construyen como mujeres deseables, artificiales y algo masoquistas, a partir de la imitación y la performance del aspecto físico, los gestos y las palabras de mujeres famosas, lo cuenta magníficamente Marta Sanz en su novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013), esta vez en un contexto de destape en plena Transición en España. Me parece una lectura muy recomendable para las jóvenes de hoy: a la niña que tiene presa a la adulta que hoy soy no le importaría que la fotografiasen desnuda sin que ella se percatara. Es un sueño. El nuevo cuento de la bella del bosque: no importa si se casa o no se casa con el príncipe; lo estimulante es que droguen a Aurora y que puedan abusar de ella mientras duerme sin que la chica tenga la culpa de nada, sin que sea una puta o una instigadora. Lo importante es que ella —Koo o Aurora, la adolescente o la mujer— sea tan deseable como para que los hombres más hermosos, los más bajos, pobres y ricos, de cualquier raza y religión, los glotones y los asténicos, los viles y los mejores, deseen abusar de ella mientras duerme... (Sanz 2013, 92).

Sin embargo, quizá en ese momento ser chica fuera una suerte, porque no me obligaron a estudiar ingeniería o ciencias que se me daban bien, al contrario de lo que les pasó a no pocos de mis amigos españoles del mundo de la cultura, porque el patriarcado también oprime a los chicos raros.

LA FALTA DE CAPITAL CULTURAL (ENAJENACIÓN Y LIBERTAD)

Al cambiar de ciudad (de Toulouse me fui a Burdeos) para empezar a cursar estudios superiores entré en una formación pública pero selectiva académicamente y por consiguiente socialmente: me percaté entonces de que era inculta, no sabía hablar, no tenía soltura y, además, tenía un marcado acento sureño que me incapacitaba para gozar de credibilidad a la hora de opinar acerca de temas serios o de filosofar. En ese momento, la lectura en clase de sociología de Los herederos (1964) y de La reproducción social (1970) de Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron, textos que desvelan los mecanismos sociales de reproducción de las élites en Francia, legitimados por su paso exitoso por las instituciones educativas, y que asientan las nociones de capital económico, social y cultural, me abrió los ojos. Fue aún más fundamental La distinción. Criterio y bases sociales del gusto (1979), que deconstruye la ideología del carisma natural y explica el funcionamiento de las dominaciones simbólicas. Empecé a entender que mis limitaciones y sentimientos de inferioridad no procedían de mis incapacidades personales sino de una falta de capital cultural, de referencias obvias para los demás que habían ido a museos, habían viajado, habían escuchado música (ese capital que se adquiere sin haberlo aprendido) y de la carencia de un *habitus* distinguido que me hacía sentir ridícula hasta en las situaciones en las que estaba convencida de tener razón. Fue también cuando empecé a sentir que el hecho de ser chica podía ser un inconveniente (siempre me había sentido feminista en casa, contra los discursos esencialistas de mis padres). La soltura retórica y autoridad de algunos me dejaban en una situación aporética donde la argumentación era imposible o se transformaba en justificaciones. La escritora Mercedes Cebrián, que fue la que más me habló de este sentimiento de sentirse ridícula, explica haber tenido que desarrollar un personaje de mujer loca para evitar precisamente esas encerronas que no tienen salida digna: Lo que trato de evitar son las justificaciones. Lucía Etxebarria teniendo que decir: ‘oye que yo también he leído a Proust’, eso no. Todos mirándola. Hay que tener como una retórica para evitar las justificaciones (Touton 2018, 134).

A mediados de 2019, en un congreso en Zaragoza, pude comprobar que seguían funcionando en mí y en otras la sideración o el malestar que provocan los juicios estéticos autoritarios. Un prestigioso catedrático de Barcelona explicó que a Luisa Carnés (1905-1964) se la podía rescatar por motivos testimoniales, pero no estéticos, que había jerarquías y ella estaba abajo. Ninguna de las profesoras que acabábamos de hablar entre nosotras de nuestra admiración por la obra recientemente reeditada de Carnés intervinimos. De la misma manera, cuando Javier Marías, desde su posición de autoridad y su estilo elegante afirmó hace unos años que Gloria Fuertes no era tan buena poeta o cuando el editor Chus Visor declaró que no había en los siglos XX o XXI ninguna gran poeta mujer, ¿qué se les puede contestar? No hay posibilidad de argumentar racionalmente contra una palabra autoritaria cuando emite un juicio estético. Este tipo de declaraciones nos encierran en un callejón sin salida, nos ponen en este lugar aporético al que he aludido antes.

Durante esos dos años en los que me sentí algo paleta intenté aferrarme a una línea de resistencia que implicaba conservar mi acento a pesar de todas las veces que me pidieron que lo atenuara, pero desarrollé una fobia a la toma de palabra en público y sufría mucho a la hora de escribir, lo que se traducía también en una escritura bloqueada, que me fue reprochada hasta la redacción de mi tesis. La escritora Natalia Carrero describe en su narrativa y en sus entrevistas este proceso de autoanulación y autocensura que afectó su escritura, su toma de palabra en público, y el papel liberador que cumplió para ella la lectura de Clarice Lispector: Fui descubriendo poco a poco voces femeninas, pero al principio no me llegaban tanto porque no estaba dispuesta a oírlas. Y de repente te das cuenta y dices, no puedo más, es que de eso tengo bastante, en mi caso fue Clarice Lispector. Soy una caja es la historia de una admiración, la escucho al cien por cien, y me libera todo un lenguaje que tenía reprimido, creciendo en la sombra, cabreándose contra aquello. (Touton 2018, 118).

En cambio, otras (y sobre todo otros) destilaban ese carisma aparentemente natural que dejaba pensar que para ellos todo era fácil. Hace cuarenta años que Pierre Bourdieu explicó el efecto embaucador y paralizante de la distinción de los herederos, pero las cosas han cambiado poco. Puedo comprobar aún frecuentemente que ciertos trabajos de investigación no se evalúan a partir de su relación con una posible verdad extratextual sino por su brillantez o cómo la distinción social sigue fascinando en mesas redondas, aunque el discurso sea vacío, poco argumentado o incluso erróneo. Generalmente, esta elocuencia va acompañada por una capacidad para orientarse en el laberinto del saber, tal como explica Pierre Bayard en *Cómo hablar de los libros* que no se han leído: Mi biblioteca intelectual, como cualquier biblioteca, está compuesta por huecos, espacios en blanco, lo cual no tiene, en realidad, ninguna importancia ya que se encuentra suficientemente armada como para que semejante lugar vacío no sea detectado. [...] El dominio de la biblioteca pública es un dominio de las relaciones, no de un elemento aislado [...]. Incluso antes de abrir [un libro], la sola indicación de su título o la más simple mirada a su cubierta, bastan para suscitar en el hombre cultivado y curioso una serie de imágenes e impresiones que tan sólo esperan transformarse en una primera opinión, facilitada por la representación que la cultura general confiere al conjunto de libros. (33-34)

Sin embargo, no todo son desventajas. De alguna manera, no saber orientarse en la cultura de manera conforme al beneplácito de la clase intelectual, ser de alguna manera autodidacta o dejarse llevar por el azar, la serendipidad y los gustos propios, nos permite también forjarnos un criterio más personal, o en resistencia a la dominación simbólica sufrida, y hacernos pronto unas preguntas acerca de la cultura heredada, como bien explica Remedios Zafra. Su padre, un agricultor que no sabía de libros, pero quería que sus hijas leyeran, les traía los que encontraba de oferta, sin criterios de selección: Creo que esas eclécticas combinaciones de libros procedentes de la sección de saldo y oportunidades de unos grandes almacenes han sido muy importantes en mi vida pues generaron preguntas que de otra manera no habrían sido posibles. De un lado, las colecciones incompletas de libros sobre ciencia en las que sólo aparecían “hombres” nos llamaron la atención porque, de niñas, mi hermana y yo siempre supusimos que las mujeres debían estar

en los libros que nos faltaban. La combinación podía ser disparatada para ilustres organizadores de libros y conocimientos, pero tenía mucho de deconstructiva, en tanto permitía cuestionar las formas en las que organizamos conocimientos y estantes. En mi caso, creo que tuvo mucho que ver con mi forma de entender la interdisciplinariedad (Touton 2019).

Las herramientas teóricas que me permitieron entender los mecanismos ocultos de la dominación y el desconocimiento de la ubicación en el campo literario de las lecturas que hacía, me ayudaron a no interiorizar por completo el sentimiento de inferioridad. Ahora me doy cuenta también de que una manera de sortear la aplastante dominación social fue elegir los estudios hispánicos a partir del tercer año de licenciatura —aunque al principio respondió a otra necesidad— porque me permitió reinventarme en otra lengua, con otros códigos.

POSTMEMORIA, SECRETOS DE FAMILIA Y LEGADO SILENCIADO

Opté por los estudios hispánicos, alentada por un reencuentro y una lectura. Primero, la chica aragonesa que me tocó para un intercambio lingüístico y yo nos dimos cuenta de que éramos de alguna manera primas. Su abuelo franquista y el mío anarquista, exiliado, eran primos hermanos y se volvieron a ver en 1990 gracias a este encuentro fortuito. Mientras iba descubriendo parcialmente la historia de mi abuelo, antiguo capitán de transmisiones de la FAI, y de mi abuela, una joven cordobesa de madre republicana, su paso por los campos de concentración en Francia, su instalación en Toulouse donde se reinventaron como obreros, fui deslumbrada por la lectura de Reivindicación del conde don Julián de Juan Goytisolo (1970). Encontraron en mí un eco la furia iconoclasta contra la cultura española sagrada, el desvelamiento de los secretos de familia (mi abuela había perdido mellizos en la Retirada, que tuvo con dieciséis años con un torero casado), la deconstrucción de la retórica franquista y nacionalcatólica que había expulsado a mis antepasados, los profundos vínculos que nos unen tanto en Francia como en España a los pueblos y culturas del Magreb. Otra de las lecciones de Goytisolo era esta reivindicación de la marginación, sexual, étnica, social y cultural como preciosa fuente de creación. La elaboración de un pensamiento radicalmente crítico, la reivindicación de la condición de paria, no se podían hacer desde la tabula rasa sino que él proponía hundirse en la tradición y la cultura heredadas para mejor subvertirlas, para después elaborar su propio árbol de la literatura. Con Juan Goytisolo me di cuenta también de que en cualquier época existen voces y prácticas disidentes de los discursos dominantes: literatura erótica en la España de la Contrarreforma, literatura homoerótica en el islam, textos en defensa de los moriscos antes y después de su expulsión, manuscritos en hebreo y árabe que circulaban a pesar de la prohibición de la Inquisición como nos los revela El Quijote. Por deducción, y como me mostrarían más tarde muchos textos feministas, entendí como una evidencia que, desde la noche de los tiempos, hubo voces que clamaron en el desierto a favor de la igualdad entre los sexos y la legitimidad para las mujeres de ejercer un magisterio y pensar, aquello que luego encontré tan bien defendido en el libro La rebelión sigilosa de Teresa Langle de Paz (2010).

VIDA PRIVADA Y VIDA PROFESIONAL

Al final del máster, estuve a punto de desistir del proyecto de inscribirme en tesis porque estaba atrapada en una relación de pareja con un chico celoso y a ratos violento, y para escapar de toda la tensión que generaba el desequilibrio de nuestras situaciones profesionales (él estaba en el paro) me planteé tomar un puesto como profesora de secundaria en el norte de Francia e irme con él. Dos cosas me salvaron. La reacción paternalista de un hombre dominante y prestigioso, que era mi director de tesis: si fuera tu padre te daría una patada en el culo. Y otra vez, una lectura, la de Memorias de una joven formal de Simone de Beauvoir (1958). En una época en la que mi relación sentimental me cortaba las alas, descubrí la inmensa libertad de movimiento, oficio y afectividad de la que gozaba esta joven intelectual de los años 30. Descubrí en sus textos y en su vida un tutorial de libertad (Marrón 2019) y me convencí de que, más de sesenta años después, no podía ser menos libre que Simone de Beauvoir. De no haberme liberado en lo personal hubiera ciertamente renunciado a mi vida intelectual. Será anecdótico, pero el año pasado en el temario de la oposición a catedrático de instituto de literatura francesa (Agrégation de Lettres), oposición muy prestigiosa en Francia, figuraba este mismo libro de Simone de Beauvoir, por primera vez en sesenta años. Mientras generalmente los catedraticxs y profesorxs rivalizan por dar esas clases, en algunas universidades nadie quiso impartirla bajo el pretexto de que Simone de Beauvoir escribía mal.

Hoy en día, intento estar muy atenta al desfase que pueda existir entre las potencialidades de un/a estudiante, el sentimiento de su propio valor, y aquello a lo que el/ella aspira en función del contexto social, étnico y de género. Pero creo que hay que alentar, fomentar en el o la alumna la seguridad, sin ejercer ninguna presión ni negar las dificultades que la persona pueda encontrar. A veces las trabas de la internalización de las dominaciones sociales son las más fuertes y bloquean la escritura, otras veces el sentimiento de traicionar el medio del que venimos —y con él a las personas que lo conforman— mediante la aculturación es demasiado doloroso como para superarlo. En otras ocasiones, preferimos renunciar en vez de acatar las reglas del juego. A lo mejor la sensación de lo absurdo está ahí: en la disyuntiva que a menudo se nos presenta entre entrar en el molde, acatar reglas injustas o desprovistas de sentido para poder conseguir un puesto o un reconocimiento, u optar por crear, pensar, escribir fuera de los círculos institucionales o de poder pero renunciando a tener lectores, público, y dejando los puestos influyentes y lugares visibles (por consiguiente claves para presionar a favor de una transformación de la sociedad) a quienes obran para la conservación de las estructuras de dominación.

EN BUSCA DEL TEMA Y EL MÉTODO

Creo que el trabajo de profesora e investigadora es el de un largo recorrido en el que vamos encontrando poco a poco los temas que nos importan de verdad y cómo los queremos tratar, es decir que es un largo proceso de quitarse de encima todos los corsés de los discursos y prácticas dominantes con los que nos hemos construido y que nos impusieron referentes androcéntricos,

pero también marcos de lectura que despolitizan, campos de especialidad que segregan y fragmentan el saber (e impiden por consiguiente pensar el vínculo entre lo estudiado, los métodos impuestos y las organizaciones sociales).

Mi acercamiento a la investigación fue a partir de la tesis doctoral empezada en 1998 sobre narrativa contemporánea por la mediación de un género, la novela histórica. Intenté contactar con los autores vivos que me parecían más valiosos y acabé entrevistando a doce señores y una señora. Me llamó la atención que la escritora, Pilar Pedraza, fuera también la que me pareciera más pertinente en sus respuestas, la que para mí tuviera más conocimientos teóricos y distancia crítica respecto a su obra. Entonces empecé a pensar en por qué conocía a tan pocas escritoras y me di cuenta del ninguneo que sufrían. En los programas de las universidades por las que yo había pasado no había leído a ninguna. En España, un estudio expuesto en mayo de 2013 por Ana López Navajas muestra que apenas un 10% de los autores citados en los manuales escolares de Ciencias Sociales y de Literatura son mujeres, pero lo más curioso es que la cifra se ve reducida a un 7% en los temas centrados en la época contemporánea. Algunos de los manuales no citan ni a una mujer entre los dramaturgos y los poetas de la época contemporánea. Además, la proporción de mujeres que ganaba premios nacionales antes de 2016 era vergonzosa (aproximadamente una de cada diez), y en ciertos sectores inferior a la proporción de las que ganaban premios equivalentes durante el franquismo.

Al igual que muchas escritoras, me fui también percatando de que solo las mujeres jóvenes parecían tener acceso a los círculos literarios, tal y como lo explica Blanca Riestra: Yo recuerdo que me parecía que todo el mundo era muy simpático conmigo, y de repente me di cuenta de que no era simpatía, sino que era paternalismo. Era la palmada en la espalda a la hermana pequeña o a la hija. También tengo la impresión de que con la edad —bueno, generalizo— los hombres se han vuelto mucho más competitivos laboralmente, me imagino que en todos los gremios y en la literatura también. Gente con la que tenía mucha camaradería cuando teníamos veinticinco, a los cuarenta se está tomando en serio de una manera insoportable. (Touton 2018, 125).

Por fin, y quizá fuera lo más difícil de entender, me di cuenta de que en vano podía querer compartir mi entusiasmo por una escritora con mis compañeros masculinos españoles o hispanistas del mundo de la cultura, porque no iban a leerla. Lo que podemos comprobar de manera pragmática lo demostró Laura Freixas a partir de un estudio de todos los diarios de escritores publicados en 2009 (Freixas 2012): todos eran de hombres y todos disecaban larga y tendidamente sus lecturas. Ni uno citaba a una escritora. Ni siquiera para hablar de temas tratados preferentemente por mujeres. A los lectores les cuesta identificarse y empatizar con un personaje femenino cuando las lectoras nos hemos construido con esta doble identificación: con ciertos personajes femeninos y con la voz y la mirada masculina (la que es fuente del discurso) además de con no pocos protagonistas varones (el conde de Montecristo, el Zorro, Harry Potter...).

La investigación que llevé a cabo para *Intrusas* respondió pues a una necesidad de buscar respuestas a lo que no entendía y quizá a una voluntad de proponer alternativas a un funcionamiento que invisibilizaba tanto a las escritoras: primero, antes de 2013 (y de las movilizaciones feministas transgeneracionales contra el anteproyecto de ley para restringir el derecho al aborto), no me explicaba, ante el ninguneo que sufrían, la falta aparente de compromiso feminista de algunas escritoras. Por otra parte, me indignaba la ingenua ceguera de los protagonistas masculinos del mundo de las letras a los que hacía preguntas a este respecto y cuyas respuestas evidenciaban un profundo desconocimiento de Las reglas del arte y del funcionamiento de la dominación simbólica (Bourdieu): ellos, o bien protestaban diciendo que ya se había hecho mucho para la mujer en España y no había que quejarse porque no sabes de dónde venimos; o bien explicaban cuál debía de ser el buen feminismo (el que se ocupara de igualdad salarial y violencia de género, y no de arte, porque el arte no tiene sexo); o bien sentenciaban que puesto que no había discriminación en la atribución de los premios, será que las mujeres tenéis menos talento.

Paralelamente a este acercamiento a los estudios de género que se impuso como una necesidad, he ido especializándome también en los estudios sobre cómic. Al principio fue una elección más bien pedagógica: tuve que buscar un campo más virgen de tradición docente puesto que en la asignatura de Literatura me veía con programas impuestos y métodos que no me dejaban espacio para pensar, ni libertad para experimentar. Me había educado políticamente en el antirracismo, el antisexismo, el humor catártico con *Charlie Hebdo*. Y había entrado en la novela gráfica y el cómic con *Persepolis* de Marjane Satrapi y *La vie passionnée* de Thérèse d'Avila de Claire Bretecher, pero me encontré un mundo de hombres, con referencias exclusivamente masculinas. Sin embargo, por ser un espacio marginal en el mundo académico (el mundo friki de los comiqueros), he encontrado allí también un lugar de trabajo abierto y respetuoso.

A modo de conclusión, me gustaría recalcar algunas ideas:

1. Tal como enfatizaron las escritoras a las que entrevisté, me parece que aquello que más necesitan hoy día las mujeres artistas es tiempo propio, que se ve muy mermado con la maternidad: También mentalmente estás menos disponible. ¿Cómo vas a ser destroyer con una niña de tres años? Yo siempre decía a mis amigos que se reían mucho que yo quería ser como estos autores hombres de los 70-80, tipo Vargas Llosa o Cela, a los que cuidaban sus esposas, les preparaban la comida, les tenían los hijos, y ellos podían dedicarse a escribir y a ir a los bolos. Los autores hombres sí que se reproducen mucho. Y todos salían conmigo por la noche. (Blanca Riestra en Touton 2018, 128-129). De la misma manera, en la academia las mujeres sufrimos a menudo no solo de un desigual reparto de la carga mental (Emma Clit) doméstica, sino también de la carga mental académica: muchas profesoras dedicamos más tiempo que nuestros colegas varones al trabajo administrativo, a asistir a reuniones, a escuchar a los estudiantes, a corregir tesis dirigidas por otros o a leer los manuscritos de los amigos.

2. Me parece que la feminización de la escritura debería ir de la mano de una desautorización parcial de esta práctica tradicionalmente tan individualista. Aunque no todo deba ser ni pueda ser escritura colectiva (porque hay algo también muy íntimo y visceral en ella), algunas escritoras van reconociendo las deudas hacia los y las que en su entorno les permiten dedicarse a la escritura o nutren su imaginario. La novela *Quédate este día y esta noche conmigo* de Belén Gopegui acaba en este sentido con estos agradecimientos: La literatura no se escribe, nos escribe. Las colectividades hacen literatura a través de unas manos. Nombrar la gratitud siempre es parcial. Estáis aquí quienes leísteis el manuscrito, a quienes os consulté cuestiones del entorno de la novela, y quienes os turnasteis cuando mi padre estaba hospitalizado. Un montón de gracias. (Gopegui 2017, 185).

3. Aunque no cabe duda de que abajo y arriba de la pirámide social están los que acumulan dominaciones sufridas o, al contrario, privilegios, las desventajas no siempre se suman. A veces las lógicas se pueden articular de manera distinta, por lo menos puntualmente. Así Najat el Hachmi pudo publicar su primer texto porque se buscaban textos de inmigrantes marroquíes en Cataluña. En un segundo momento, en cambio, está claro que el mundillo literario pretende encerrar su literatura en casillas como la de la literatura de la inmigración, literatura feminista laica o literatura catalana. En cualquier caso, la crítica suele acotar con etiquetas la obra de las escritoras, de los inmigrantes, y reducir de esta manera su público potencial.

4. Me parece que las asignaturas y actos académicos vinculados estrictamente con la historia de las mujeres o los estudios de género, si bien son necesarios, corren el peligro de dirigirse siempre al mismo público. Para que no se erija un canon paralelo al masculino, para que las deconstrucciones lleguen a todos los oídos, me parece que tenemos que navegar entre espacios feministas acogedores y espacios dedicados a otros temas que hay que intentar hackear.

5. Por fin, la mayoría de las escritoras que entrevisté y de mis compañeras académicas hacen un mismo balance: leen cada vez más a mujeres y tienen cada vez más ganas de leerlas y estas lecturas van modificando su percepción de los temas legítimos, de los tonos nobles, o de la manera en la que se organiza el saber. Acabaré con una cita publicada en el muro de Facebook de la ilustradora y escritora Sara Morante, que me parece muy significativa de lo que muchas lectoras hemos ido experimentando estos últimos años: El otro día ordené la estantería y me di cuenta de que los títulos firmados por escritoras superan a los firmados por escritores. Eché cuentas, volví la vista atrás. ¿Cuándo cambió mi canon? En 2014 escribí mi primera novela. Intuitivamente supe que la única manera de aprender a escribir era leer. Mucho. Muy variado. Buscar voces nuevas, diferentes entre sí: salir de mis gustos literarios. Así llegué a Alice Munro y a Carmen Laforet (¿cómo es posible que no hubiera leído antes Nada?). He leído a tantos escritores a lo largo de mi vida, ¿y quién no? De alguna manera, y sin activismo alguno, sino por interés, curiosidad y, como dicen los franceses, ‘por placer’, comencé a tirar del hilo de las voces de mujeres. Una me llevó a otra. Perdí todo prejuicio. Mis estanterías se fueron llenando de Agota Kristof, Unica Zürn, Leonora Carrington, Siri Hustvedt, alguna Anónima (*Una mujer en Berlín*). Todos esos

testimonios de situaciones límite, a nivel humano o emocional; esos relatos dentro del conflicto y de las invasiones, siguen poblando mi estantería y mi cabeza. A mis amistades les hablo con vehemencia recomendándoles este o aquel título, con la vehemencia de la neófita que acaba de abrir una puerta desconocida, la de la literatura escrita por mujeres. Y de aquí no salgo, o no retrocedo. (6 junio 2019)

BIBLIOGRAFÍA

BAYARD, Pierre (2008) : Cómo hablar de los libros que no se han leído. Trad. Albert Galvany. Barcelona : Anagrama

GOPEGUI, Belén (2017) : Quédate este día y esta noche conmigo. Barcelona : Random House.

FREIXAS, Laura (2012) : “Últimas noticias del diario... ¿íntimo?”, Clarín, pp. 82-84.

LÓPEZ NAVAJAS, Ana (30-05-2013): “Escritoras silenciadas en clase de Literatura”. El País [en línea], Blogs sociedad.

MARRÓN, Nuria. (29-06-2019): “Y Simone de Beauvoir prendió París (y el feminismo)”. elPeriódico.com [en línea].

SANZ, Marta (2013) : Daniela Astor y la caja negra. Barcelona. Anagrama.

TOUTON, Isabelle (2018) : Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras. Zaragoza. Institución Fernando el Católico.

TOUTON, Isabelle (9-1-2019): “En contextos rurales, donde la religión tiene un papel muy activo, la presión hacia las mujeres es mayor. Entrevista a Remedios Zafra”. CTXT. Revista Contexto [en línea].

DE TODO LO VISIBLE Y LO INVISIBLE UNA PEDAGOGÍA DE LA ESCRITURA Y LA LECTURA FEMINISTAS

CAROLINA SÁNCHEZ-PALENCIA CARAZO
DRA. EN FILOLOGÍA INGLESA
PROFESORA TITULAR DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Explicar lo que hacemos en nuestra experiencia profesional cotidiana es siempre un ejercicio de distanciamiento, de extrañamiento o (como diría Bertolt Brecht) defamiliarización, que nos obliga a salir de nuestras confortables convicciones y a adoptar una saludable perspectiva crítica, casi marciana. Que lo personal es político (la famosa consigna del feminismo de la segunda ola), se hace en estas ocasiones más tangible que nunca, pues es evidente que nuestras decisiones e indecisiones, nuestras certidumbres e incertidumbres, nuestros errores y nuestros aciertos, nuestras fantasías y nuestras frustraciones a la hora de enseñar y aprender nos posicionan en ese espacio epistemológico, ontológico y material que es el feminismo de una manera transversal y visceral en que otras disciplinas no lo hacen. A modo de confesión, admitiré, en la línea experiencial de Elizabeth Mackinlay o Sara Ahmed, que las personas que nos dedicamos académicamente a los Estudios de Género lo hacemos a menudo bajo un rasero moral e ideológico con el que medir nuestras palabras, acciones, omisiones, pues “[t]here is an unsaid expectation that being a Women’s and Gender Studies academic means that you will necessarily speak, teach and learn like a feminist” (Macinlay 2016: 3); sin embargo, la mayoría de nosotras entendemos que vivir, enseñar, o aprender como feministas no supone un rígido corsé válido para cualquier situación o contexto donde debemos asumir a toda costa una serie de prácticas y conductas predeterminadas, sino más bien disponer de las herramientas para cuestionar esos códigos.

Mi contribución, por lo tanto, a este proyecto sobre las Artes y las Mujeres, en el que participo como profesora e investigadora de la Universidad de Sevilla, tiene que ver con los retos de la praxis y el pensamiento feminista en el mundo contemporáneo, donde, como mujeres y como feministas, constantemente se nos obliga a reajustarnos esas famosas gafas violeta con las que mirar la realidad, los textos, la cultura, y se nos interroga sobre nuestros posicionamientos y nuestras interpretaciones, a veces casi esperando que caigamos en una trampa demagógica, cuando nos preguntan sobre, por ejemplo, el uso del velo islámico, la maternidad subrogada o la política de cuotas. Y yo, ante estas encerronas, más que apelar al pensamiento único y a las adhesiones inquebrantables siempre pienso que la crítica feminista es fundamentalmente crítica, y como tal, debe estar atenta a las cuestiones del poder, la jerarquía y los privilegios que subyacen a cualquier discurso.

Esto es justamente lo que trato de tener siempre en cuenta cuando planteo a mis estudiantes de Literatura que no hay ninguna lectura inocente, que cualquier acto de interpretación es necesariamente político y que las apelaciones a la inocencia, la neutralidad o la imparcialidad casi siempre enmascaran prejuicios hegemónicos más o menos visibles, más o menos encubiertos. A este respecto, conviene traer a la palestra la famosa frase de Adrienne Rich *Objetividad es el nombre que se da en la sociedad patriarcal a la subjetividad masculina*.

La crítica feminista ha discurrido en paralelo al desarrollo del movimiento feminista (en sus diferentes fases u olas) porque es también una lucha política que reflexiona sobre el dominio masculino en el ámbito cultural y reivindica la legitimidad y el reconocimiento de las escrituras femeninas y las genealogías de autoras silenciadas o arrinconadas en los ángulos muertos de

la historia literaria. Si consideramos que en el ámbito anglosajón los Estudios de Género y el pensamiento feminista tienen una tradición más dilatada, debemos tener en cuenta una primera fase revisionista que desde finales de los años 60 y en autoras como Kate Millet (*Sexual Politics*, 1969), Germaine Greer (*The Female Eunuch*, 1970) o Mary Ellman (*Thinking about Women*, 1968) se ocupó de denunciar los estereotipos de género y las imágenes distorsionadas de lo femenino en el canon literario masculino. Esta primera incursión en la academia supuso para aquellas pioneras adentrarse en un territorio hostil y desconocido (la de la crítica literaria, profundamente masculinizada), pero tuvo el mérito de refrendar una actividad cultural de mujeres ninguna durante siglos. Le siguió una fase llamada ginocrítica que desde finales de los años 70 se empeñó justamente en rescatar del olvido las voces de mujeres y reclamar una tradición literaria femenina que pusiera en el centro la creatividad de la mujer, sus dilemas y conflictos contados de primera mano en femenino: los trabajos de Patricia Meyer Sparks (*The Female Imagination*, 1976) Elaine Showalter (*A Literature of Their Own*, 1977) Ellen Moers (*Literary Women*, 1976), Sandra Gilbert y Susan Gubar (*The Madwoman in the Attic*, 1979) son solo algunas de estas obras fundamentales. La feminización del canon, la apertura de los currículos y los programas académicos para incluir a las mujeres, la publicación de textos menospreciados o simplemente ignorados por ser de autoría femenina y la creación de colecciones, librerías y editoriales específicas responde a ese afán reparador que trata de corregir una larga historia de silencios y omisiones. En el grupo de investigación Escritoras y Escrituras al que pertenezco, es fundamental para nosotras construir genealogías femeninas porque ese empeño dinamita ese papel de segundo sexo que señaló Simone de Beauvoir y nos descubre referentes, madres, abuelas, hermanas, maestras literarias donde antes nos creíamos huérfanas. Un ejemplo práctico de esas iniciativas, ha sido la introducción, con mucho esfuerzo y con la reticencia de algunos sectores masculinizados, en la Universidad de Sevilla de las asignaturas optativas Género y Literatura (Grado de Estudios Ingleses de la US), Imágenes de lo femenino en la Literatura o Mujer e Historia Literaria (Máster de Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales de la US), materias que cuentan cada vez con más estudiantes y están más consolidadas en nuestros planes de estudio. Pero, si bien es verdad que cada vez en mayor medida las universidades van incorporando contenidos de género en las asignaturas, también es verdad, como apunta Alda Blanco, que en la gran mayoría de las universidades a los estudios sobre la mujer o el género no se les ha concedido la legitimidad académica en tanto que no son departamentos dentro de las facultades sino meros programas, lo cual significa que viven todavía una marginalización en términos institucionales ya que no pueden conceder la permanencia o la titularidad a sus docentes, ni pueden otorgar títulos en esta especialidad (85).

Quizás sea importante en este punto, y a modo de premisa en el aula en la que se van a analizar textos clásicos de la literatura, recordar a Sandra Gilbert y Susan Gubar cuando plantean una distinción fundamental en la manera en que hombres y mujeres se relacionan con la tradición literaria. En el modelo freudiano con el que Harold Bloom describe la relación de un autor varón con el canon literario, argumentan las autoras de *The Madwoman in the Attic* (1979), el escritor debe invalidar, matar al padre, es decir superar a su antecesor poético para librarse de su influencia y brillar con talento propio. Frente a este sentimiento de castración ante la influencia de los predecesores en

los intentos creadores del autor masculino, la mujer creadora, dicen Gilbert y Gubar, se mantiene en una actitud diferente, no competitiva, que la impulsa a buscar en sus predecesoras la identidad, la autoridad, la solidaridad, en lugar del rechazo o la amenaza. Si el autor varón necesita, para sobrevivir, competir y enemistarse con la lectura de los que lo han precedido, la autora, para sobrevivir en una profesión tradicionalmente masculina, necesita enemistarse con la lectura que la cultura patriarcal ha hecho de ella y que la incapacita para la creación.

Quizás este modelo que describen Gilbert y Gubar en este clásico de la crítica feminista anglo-americana pueda resultar ya algo trasnochado y no acorde con la realidad actual en la que las mujeres sí son parte legítima y no acomplejada del mundo literario y cultural, pero cuando el patriarcado neoliberal se aferra a sus privilegios desacreditando a las escritoras y a su forma de cuestionar el poder masculino, parece que nos retrotraemos casi hasta contextos de los siglos XVIII y XIX donde se lanzaban diatribas furibundas contra las mujeres escritoras como intrusas, aficionadas e incompetentes en un ámbito tradicionalmente masculino en el que los varones no estaban dispuestos a ceder ni un ápice de sus prerrogativas.

Pero la interpretación de esa literatura femenina como un todo homogéneo, el intento desesperado de conjugar un nosotras podría acabar reproduciendo la lógica esencialista del patriarcado (una acusación que a menudo se hace a la ginocrítica por el riesgo de hacer un gueto de la experiencia femenina), si además de hablar de sexo y género no consideramos otras categorías de análisis como la clase, la edad, la orientación sexual, la raza, la educación o la religión; si no superamos ese sesgo blanco, burgués y eurocéntrico que caracterizó al feminismo hegemónico de los años 70 y 80, que necesariamente reventó en sus costuras para dar cabida a las voces y los textos de mujeres de color, lesbianas y no occidentales. Nunca más se podría hablar ya de feminismo en singular: el plural se convertía en imprescindible. Este giro interseccional en los estudios de género explica que el sexismo, el racismo y el capitalismo están muy vinculados y que es necesario considerar la conexión entre las diferentes instituciones opresivas en las que se ven inmersas las vidas de las mujeres.

Como ejemplo de esa interpelación que nos hacen los feminismos periféricos, la crítica literaria feminista aplicada y ejercida en los espacios de educación superior ha dirigido su atención a los testimonios de mujeres provenientes de realidades invisibilizadas, como es el caso del África Subsahariana. Y, a medida en que nos adentramos en el análisis de estos textos marginales y confrontamos su discurso con nuestra herencia feminista occidental nos damos cuenta de que, al intentar universalizar la categoría mujer, el feminismo hegemónico habría estado operando como otra fuerza más de discriminación hacia aquellas mujeres que habitan en contextos de exclusión no representables en los términos del pensamiento occidental. El análisis de estos textos nos revela que el vínculo entre la práctica colonial del poder y el género genera diferentes fisonomías de la pobreza y de la violencia a la que se ven sometidas las mujeres de color, muchas de ellas musulmanas, víctimas precarizadas de un patriarcado de diferente naturaleza, pero igualmente opresor.

Esta convergencia entre racismo y patriarcado se expresa de un modo claro en el feminismo afroamericano y el feminismo chicano de los Estados Unidos, cuyas aportaciones son ya una presencia ineludible entre las lecturas obligatorias de las asignaturas que enseño: Tony Morrison, Alice Walker, Angela Davis, Gloria Anzaldúa o Sandra Cisneros han ido acomodándose en nuestros programas en los últimos 20 años y conviven con Emily Brontë, Virginia Woolf, Mary Shelley, Margaret Atwood o Jane Austen. Somos legión las docentes preocupadas por introducir nuevas epistemologías feministas en los contenidos académicos y esto no solo implica abrir el canon literario sino cuestionar sus fundamentos mismos como una estructura de poder excluyente.

Implica también, leer como mujer, aunque esto suponga, como dice Judith Fetterley (1978), una lectura a contrapunto o disidente. En *The Resisting Reader*, Fetterley analiza la literatura clásica norteamericana, y concluye que las mujeres han sido obligadas a leer contra la propia subjetividad de mujer y a identificarse con el punto de vista y el sistema de valores del hombre representados en el canon estadounidense mayoritariamente por pioneros, cowboys, aventureros, cazadores y otras figuras heroicas altamente masculinizadas. Unos valores y unos modelos que, la que Fetterley llama lectora resistente rechaza, pues, en su proceso de diálogo con el texto, muestra su resistencia a la intención que este tiene de dominarla y obligarla a aceptar una visión masculina. Por el contrario, leer a contrapunto, desde esta perspectiva feminista, consistiría en resistir y no en asentir, lo que conduce a disputar la autoridad del texto y la veracidad de lo que este nos propone, y extendiendo este acto de resistencia a lo que queda fuera del texto, a lo que ha sido marginado y excluido del mismo. Precisamente lo que interesa a este nuevo tipo de crítica feminista que muchas practicamos en nuestra realidad docente e investigadora es la relación bidireccional entre sexualidad y textualidad, o lo que es lo mismo, la manera en que la lectora es construida e interpelada como mujer en y por el texto, que a su vez es descifrado e interpretado por este mismo sujeto femenino socialmente legitimado con anterioridad a la lectura; aún cuando, en el acto de reconocer los discursos del texto, como argumenta Fetterley, no se adhiera a ellos incondicionalmente. En este punto, y para evitar planteamientos dogmáticos y excluyentes en torno a la mirada femenina, convendría recordar a Christine Planté cuando habla, casi utópicamente, de una ética feminista de la lectura (1997) orientada hacia una cultura plural, que respete la singularidad de las obras y no las categorice apriorísticamente en uno u otro género y, más bien, permita a los lectores y lectoras reconocerse en el afuera, en los intersticios, en el más allá de modelos concretos e identidades sexuadas. Creo que las mujeres, como parte tradicionalmente excluida de la cultura, podemos contribuir decididamente a la transmisión de esta ética de lo plural y lo ex-céntrico. Por otra parte, debemos exigir el pleno derecho a leer y entender a Shakespeare, Borges o Saramago sin temor a vernos privadas del acceso a la experiencia y a la mirada masculinas para contestarlas o para establecer alianzas. Reclamar como mujeres una lectura múltiple y sin límites es aproximarse a distintos paradigmas sin instalarse en ninguno propio, abiertas, atentas a lo que el texto nos sugiera en cada momento, dispuestas a adherirnos o resistirnos a las formas de vida que proyecta, a las epistemologías o conocimientos que construye. En definitiva, todas estas lecturas femeninas y feministas, lecturas andróginas y travestidas (o la posibilidad de que todas ellas se produzcan al mismo tiempo) nos están

sugiriendo una relación mucho más erótica que hermenéutica con la literatura, en el sentido de dejarnos seducir por la promiscuidad, por la versatilidad del texto, más que comprometernos en la búsqueda inútil de un significado único y estable.

Pero quizás hoy no nos baste con ser únicamente lectoras, debemos ser también relectoras resistentes en tanto que debemos asumir la tarea de renombrar y resignificar la realidad propia que es parte un legado patriarcal recibido, pero también la memoria de todas esas resistencias y esos silencios de mujeres que nos han precedido. Vuelvo de nuevo a Adrienne Rich (1972) cuando se refiere a esa necesidad de mirar hacia atrás como un acto de resistencia: Re-visión, el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica, esto es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural; es un acto de supervivencia (20)

Según Rich, necesitamos conocer los escritos del pasado de una forma distinta a como nos han sido transmitidos hasta el momento, para no reproducir una tradición deficitaria donde lo femenino ha sido amputado, sino para deshacernos de la influencia poderosa que sigue ejerciendo sobre nosotras, domesticando nuestra facultad de imaginar.

La reescritura de obras clásicas, mitos, leyendas, cuentos de hadas y hasta textos sagrados es una línea de producción e investigación en la crítica feminista de los últimos 40 años y altamente recomendable como estrategia pedagógica en el ámbito de las Humanidades, que pretende contar las historia desde un ángulo diferente, dando voz a personajes y visiones marginales y desmantelando los presupuestos androcéntricos del canon. Esa reapropiación paródica y cínica de todo aquello que la cultura patriarcal nos ha expropiado es una vuelta de tuerca sugestiva y ecléctica que nos ofrece hallazgos fascinantes donde no esperábamos encontrarlos. Un referente fundamental en esta especie de feminismo especulativo (porque en definitiva se pregunta cómo sería el mundo, la historia, el mito, la biblia, si prescindimos del relato patriarcal) es la británica Angela Carter que reescribió algunos cuentos clásicos en *The Bloody Chamber* (1979). Con su singular estilo barroco, extravagante y erudito, en estas irreverentes versiones de *Barbazul* y *La Bella y la Bestia*, o *Caperucita* entre otros clásicos, no solo propuso relecturas feministas donde ninguna princesa es salvada por un príncipe azul, sino que, influida por el psicoanálisis y la fascinación por Sade y Bataille, exhibió el lado oscuro del erotismo y la crueldad, el elemento de violencia sexual tan imbricado en los cuentos infantiles y utilizado como pedagogía de la socialización. En estos relatos, como en los poemas de la norteamericana Anne Sexton, la voz femenina abandona su dimensión de pasividad fetichizada para adquirir un papel protagonista, pues como señala Mar Pérez Gil, los cuentos solo pueden empezar a cambiar su mensaje cuando la voz que los narra participa –sabia, descarada, crítica e ingeniosa– del proceso de transmisión. (2013, 195)

Pero, por no quedarme sólo en el ámbito anglosajón que es el que más conozco, hay que recordar que, especialmente desde la etapa franquista, en España se evidencia la existencia de una larga y nutrida tradición de reescritura feminista del género que se extiende hasta finales del siglo XX

de la mano de narradoras como Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Esther Tusquets, Ana María Moix o Adelaida García Morales, por mencionar solo a algunas.

No solo el cuento popular ha sido objeto de esta transformación paródica e irreverente de sus planteamientos misóginos. La revisión del mito como transmisor de ideología patriarcal es también objeto de la investigación feminista en la obra de destacadas autoras como Alicia Ostriker o Marina Warner que exploran la naturalización de los arquetipos culturales de feminidad y alientan la desarticulación de su dimensión falocéntrica, evidenciando el elemento discursivo y mutable de los mitos, frente a la inmortalidad que se les atribuye. A este respecto, en el ámbito español resulta bien interesante el trabajo de María Burguillos Capel (galardonado con el premio Leonor de Guzmán en 2017), *Alas y garras*, donde se analiza la evolución e influencia de la figura de Lilith como precursora de un modelo femenino de maldad y monstruosidad para reconstruir una genealogía propia de esa feminidad estigmatizada (desde el temor masculino a la castración) que evidencia la necesidad de revisar los relatos simbólicos del canon occidental, y de reivindicar nuevos referentes que favorezcan la auto-definición y auto-representación de las mujeres.

Como caso práctico en el ámbito de la literatura más clásica, y ejercicio interesante en el aula, se puede poner el ejemplo de la tradición poética del *carpe diem*, reivindicado como un tópico universal por excelencia y en el que se invita a aprovechar el momento presente en sus diferentes aspectos placenteros (la juventud, el erotismo, la belleza, la comida, la bebida) dada la fugacidad del tiempo y de la vida terrenal. En sus diferentes versiones, desde el más cortés al más libertino, el *carpe diem* parte de un supuesto básico: la mujer, que es casi siempre objeto y no sujeto poético, ha de aprovechar, mientras pueda, su juventud y su belleza (y por aprovechar, entiéndase ponerlas al servicio del varón, que es realmente quien las aprovecha) pues estas son las cualidades que la hacen valiosa en la economía del patriarcado. En definitiva, lo que se ha transmitido siempre como un tópico universal, se revela a los ojos de una lectora resistente como una estrategia de seducción en el discurso del varón, y por lo tanto un terreno muy apto para resignificar o reescribir con perspectiva de mujer. Por lo tanto, frente a un corpus clásico y ortodoxo como los poemas de Catulo (*Vivamus mea Lesbia*), Garcilaso (*En tanto que de rosa y de azucena*), Góngora (*Mientras por competir con tu cabello*) o Marvell (*To His Coy Mistress*), se puede proponer, a modo de contradiscurso, un poema como el de Ana Rossetti, *Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales* (1980), que reivindica el derecho al placer y el erotismo para las mujeres en una clara respuesta a la apropiación que de la sexualidad, los cuerpos y el deseo femeninos ha hecho el canon poético masculino. En este irreverente poema que invierte las normas de la tradición epitalámica de clara autoridad masculina, la hipersexualización del varón es parodiada en la figura de Priapo que, en la retórica feminista de Rossetti, aparece como prescindible e innecesario para el goce de las mujeres. El tópico de la conquista con su prolífica simbología de expolio, botín, ciudadela, saqueo, arietes y espadas, se subvierte, siendo las vírgenes las que se exhortan a disfrutar de sus propios cuerpos antes de entregarlos a la codicia predadora de los hombres:

Y besémonos, bellas vírgenes, besémonos.

Expolio singular: enfebrecidas

En nuestro beneficio arrebatemos

La propia dote. Que el triunfador altivo

No obtenga el masculino privilegio.

Y besémonos, bellas vírgenes, besémonos.

Con la secreta fuente humedecida

En el licor de Venus,

Anticipémonos,

De placer mojadas, a Príapo.

Y con la sed de nuestros cuerpos, embriaguémonos.

Y besémonos, bellas vírgenes, besémonos.

Rasgando el azahar, gocémonos, gocémonos

Del premio que celaban nuestros muslos.

El falo, presto a traspasarnos

Encontrará, donde creyó virtud, burdel.

Quisiera terminar con una nota de esperanza, pues si, como dice Teresa de Lauretis (1987: 18), la construcción heteronormativa del género prosigue hoy a través de diferentes tecnologías (cine, publicidad, literatura, periodismo) y de discursos institucionales con poder suficiente para producir, promover e implantar representaciones de género normativas, las posibilidades de una construcción diferente del género también subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos, inscritos en las prácticas micropolíticas y sus efectos habrá que buscarlos más bien en el nivel local de las resistencias, en la subjetividad y en la auto-representación. Y desde nuestra propia resistencia y la subjetividad recuperadas, os invito, como hace Ana Rossetti, a besar, gozar y embriagaros de las voces femeninas y a rescatarlas del expolio.

BIBLIOGRAFÍA

AHMED, Sara (2017): *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press.

BLANCO, Alda (1999): *Política y Sociedad*, 32: 85-93

BURGUILLOS CAPEL, María (2018): *Alas y garras: El mito de Lilith como precursora de un arquetipo femenino en las literaturas y en el cine*. Córdoba: UCO Press.

CRENSHAW, Kimberle (1989): "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics," *University of Chicago Legal Forum*: Vol. 1989(1) <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/>

FETTERLEY, Judith (1978): *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

GILBERT, Sandra and GUBAR, Susan [1979] (1984): *The Madwoman in The Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2nd edition. New Haven: Yale University Press.

LAURETIS, Teresa (1987): *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

MACKINLAY, Elizabeth (2016): *Teaching and Learning Like a Feminist: Storying Our Experiences in Higher Education*. Rotterdam: Sense Publishers.

OSTRIKER, Alicia (1986): "The Thieves of Language. Woman Poets and Revisionist Mythmaking." *En Coming to Light: American Women Poets in the Twentieth Century*, editado por Diane Wood Middlebrook y Marilyn Yalom. Michigan: University of Michigan Press (10-36)

PÉREZ GIL, M^a del Mar (2013): "El cuento de hadas feminista y las hablas manipuladas del mito: de la literatura a las artes visuales." *Amaltea: Revista de mitocrítica*. Vol 5: 173-197.

PLANTÉ, Christine (1997): "La sospecha del género." *En La conjura del olvido: Escritura y feminismo*, editado por Nieves Ibeas y M^a Ángeles Millán. Barcelona: Icaria (75-88)

RICH, Adrienne (1972): "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision." *College English*, Vol. 34 (1) *Women, Writing and Teaching*: 18-30.

ROSSETTI, Ana (1980): *Los devaneos de Erato*. Buenos Aires: Editorial Prometeo.

SPENDER, Dale (1985): *Man-Made Language*. London: Routledge.

VERGE MESTRE, Tània y ALONSO ÁLVAREZ, Alba (2019): “La ceguera al género en el currículum de la ciencia política y su impacto en el alumnado”. *Revista Internacional de Sociología* 77(3). <https://doi.org/10.3989/ris.2019.77.3.18.00>

VIVERO MARÍN, Elizabeth C. (2011): “Hexis corporal y escritura.” *La ventana: Revista de estudios de género*, 4 (3): 277-301.

WARNER, Marina (1987): *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*. London: Picador.

PARA CONSEGUIR LA ABSURDA AMBICIÓN DE SER ARTISTA SÓLO NECESITÉ UN ORDENADOR

MARÍA CASTEJÓN LEORZA
LICENCIADA EN HUMANIDADES
DRA. EN HISTORIA CONTEMPORÁNEA
CRÍTICA DE CINE, INVESTIGADORA, ENSAYISTA, TEÓRICA,
PROGRAMADORA Y DOCENTE

Cuando recibí la invitación para participar en el *VII Encuentro Internacional 'Mil formas de mirar y hacer' Artes y Mujeres. Invisibilidades y nuevas agencias* para hablar de mi trabajo y de cómo afrontaba los procesos de escritura tuve que preguntar varias veces si de verdad me llamaban para hablar de ello. No querían una charla sobre mujeres y cine, representaciones de género en las series, de cineastas españolas del siglo XX, de Tarantino, querían que les hablara de mí.

Difícil. Se me da mejor montar una charla o un curso que hablar de mí. Es complicado hacer balance sobre todo si militas en las filas de la cultura y los feminismos porque una de las claves para intentar seguir adelante es precisamente no hacer balances. Nunca compensan y es difícil asumir la incertidumbre como la principal constante de tu trabajo.

Nunca había hecho balance. Ha sido doloroso hacerlo, también liberador. A continuación, os relato de forma breve y os propongo un recorrido por mi trabajo, que intento diseccionar. Espero que este ejercicio que tiene mucho de pornografía sentimental os resulte interesante. Si lo lees entero, entenderás por qué he titulado el artículo así.

ANTECEDENTES Y CÓMO ME CONVIERTO EN UNA CIENTÍFICA SOCIAL QUE ESCRIBE

Si miro hacia atrás, veo que desde que era niña he tenido la necesidad constante de leer y de escribir. Siempre tuve una intensa pasión por las historias, por contar, por relatar. Escribí varios diarios infantiles, y un diario juvenil cuando estudiaba en el instituto. Con un estilo egocentrista, grandilocuente y muy inflado recogí todos los acontecimientos y vivencias de aquella época. Escribir, en muchas ocasiones de forma furibunda, era una forma de afrontar y sobrellevar la realidad, y al mismo tiempo era un apasionante ejercicio para jugar con las palabras y el lenguaje. Escribir aliviaba, daba paz y era divertido. Escribía para mí misma y es que los diarios tienen esa dimensión privada y secreta. Me despedí de él cuando comencé la universidad de forma muy consciente. Ahora mismo está en un lugar de mi trastero que no recuerdo. De momento no me ha apetecido buscarlo. Quizá esté destinado a ser encontrado por alguien dentro de muchos años...

Iniciar la universidad a principios de los 90 marca -como para casi todo el mundo- un punto de inflexión. Estudiar Humanidades en Logroño implica meterme de lleno en el trabajo historiográfico y en la escritura de ensayo. Desde muy pronto me dedico a investigar sobre el papel de las mujeres en la Historia. Sin una intencionalidad clara y mucho menos una definida conciencia feminista devoro los recién llegados libros traducidos sobre Historia de Mujeres a las bibliotecas de las facultades. Hablo de la colección de George Duby y Michelle Perrot.

Escribir trabajos para aprobar asignaturas cambia las reglas de juego de la escritura. No es lo mismo que escribir relatos cortos o un diario, pero es un proceso muy rico porque voy asumiendo los instrumentos de la ciencia histórica, aunque no sea muy consciente. Es apasionante investigar, buscar información, empaparse de fuentes escritas y leer diversos puntos de vista -en muchas ocasiones opuestos- sobre los hechos. El registro histórico tiene un estilo muy determinado, un

lenguaje propio y técnico que no da mucho margen a la creatividad y a la imaginación. Es lo que tienen los lenguajes científicos. No permiten florituras, pero suponen un ejercicio fantástico para crear músculo y hábito.

No investigaba o escribía desde un punto de vista feminista consciente. No tenía las herramientas para analizar las desigualdades de género. Además, a mi alrededor escuchaba de forma insistente que la igualdad ya estaba conseguida. ¿Acaso no estábamos mis compañeras y yo estudiando cuando nuestras abuelas y madres no habían podido? ¿acaso no salíamos por la noche y trabajábamos en todos los sitios? No sabía contestar a esas preguntas, no sabía definir el espejismo de la igualdad, pero mi corazón, mis tripas, y todo lo que investigaba y escribía me decían que, aunque no le supiera poner nombre, ni palabras, lo de ser mujer en la España de los 90 no era la panacea que parecía ser. Tampoco era capaz de argumentar como ahora cuando desde la universidad me decían que hacer Historia de Mujeres era crear un gueto. Jamás dijeron lo mismo de asignaturas como Historia del Libro.

No se trata de crear un gueto, se trata de escribir un relato histórico con protagonismo femenino -las mujeres siempre hemos participado en cada uno de los acontecimientos históricos- y un relato que tenga en cuenta el trabajo doméstico y de cuidados que históricamente han asumido las mujeres. No queremos hacer guetos, queremos ser parte de la Historia con mayúsculas. Y mientras conseguimos que la perspectiva de género sea interseccional en la Historia así con mayúsculas, seguimos escribiendo Historia de Mujeres con perspectiva de género, una de las herramientas científicas más revolucionarias.

INVESTIGAR Y ESCRIBIR PARA SOBREVIVIR Y NO ENLOQUECER

Terminar una carrera es un momento complejo. En mi caso no tenía muy claro qué hacer con mi vida y a la sociedad tampoco le interesaba mucho una licenciada en Humanidades que escribía diarios en su adolescencia y primera juventud y se había especializado en Historia de Mujeres. Inicio un Doctorado en la Universidad de Salamanca que coincide con mi primer embarazo. Se funden dos procesos bastante duros, gozosos y brutales. Embarazo, parto, lactancia y crianza se fusionan con un largo camino -con bastantes interrupciones- que tiene como objetivo escribir una tesis. Pero hasta llegar a la tesis, pasarán casi 15 años con pocas horas de sueño y muy, muy poco tiempo libre....

Investigar y escribir la tesina me permite tener un objetivo, no sucumbir a la maternidad por completo y luchar por no renunciar jamás a mi independencia como persona, como mujer y como ama. Me doy cuenta de que la carrera me ha enseñado muchas cosas y me ha dado un andamiaje teórico y crítico que me va a acompañar siempre. La tesina de entonces era una investigación muy amplia y exigente a nivel académico y científico. La mía, titulada Mujeres y cine: construcción y destrucción de la identidad femenina en el cine español de fin de siglo (1975-2005) tenía 238

páginas con un interlineado nada generoso. Antes de lanzarme a escribir durante años sobre un mismo tema, tengo que elegirlo. La elección del tema de la tesina no estuvo muy claro hasta el final. Siempre he sido una apasionada y amante del cine, pero nunca había pensado en que pudiera ser un tema de investigación. Vengo de la historia social y política dura y no tenía muchas nociones de historia cultural. El detonante definitivo fue la lectura del libro coordinado por Roberto Cueto *Los desarraigados en el cine español* que descubrí en un debate del programa Versión Española sobre cine kinki. ¡Yo quería escribir como en ese libro! El otro tema que tenía en mente, el estudio de la asociación anarquista Mujeres Libres durante la República y la Guerra Civil española, requería viajar constantemente a Salamanca para consultar físicamente el archivo -hablamos de principios del siglo XXI- y no tenía presupuesto para tanto viaje.

Esta chispa sirvió para darme cuenta de que quería escribir Historia de Mujeres tomando el cine como fuente. Elegir el cine español era la opción más lógica. Es nuestro cine, las directoras y directores se nutren de nuestra realidad social, política, cultural y económica para realizar sus películas y nosotras como público nos reconocemos, nos imaginamos y proyectamos en estas representaciones. Sin apenas referentes ni fuentes comienzo el proceso más apasionante de mi vida. Conocía mucho cine español, pero no conocía ni a Cecilia Bartolomé, ni a Josefina Molina y sus *Vámonos Bárbara* (1977) y *Función de noche* (1981). Si conocía a Pilar Miró, pero no había visto todavía *Gary Cooper que estás en los cielos* (1981). El descubrimiento es brutal.

Creo que no hay que insistir demasiado en lo complicado que resulta criar a un hijo y una hija sin renunciar a tu carrera académica y trabajando para ganar dinero como todo el mundo. Creo que sí que hay que insistir en el hecho de que lo único que realmente me ha hecho falta en todo este largo proceso, además del tesón y de una voluntad inquebrantable, es un ordenador. Un ordenador y medio metro cuadrado para teclear con furia. Si mis objetivos profesionales hubieran sido otros, y hubieran requerido de una inversión económica destacable nunca hubiera podido continuar. Me ha costado muchos años darme cuenta de ello, pero es así de duro.

TESIS, FOTOGRAMAS DE GÉNERO, LAS PRINCESAS TAMBIÉN FRIEGAN, PIKARA MAGAZINE Y OTRAS MOVIDAS ACADÉMICAS

La tesis es un proceso brutal, doloroso y muy solitario. Llevaba 5 años sin quitarme de la cabeza la idea de terminarla. Cuando en plena crisis me quedo en el paro decido ir a por todas. Creo que es uno de las cosas que más me ha costado afrontar por su exigencia y envergadura.

Una tesis es un trabajo muy ambicioso. Tenía que armar un corpus teórico y metodológico con muy pocas fuentes - existen muy pocos libros sobre cine, mujeres, género y feminismos en castellano o traducidos al castellano (no me ha dado tiempo de estudiar inglés como me hubiera gustado)- y me era muy difícil encontrar el enfoque. Poco a poco las piezas van encajando al

analizar las posibilidades del cine como fuente visual para escribir Historia de Mujeres. El cine posibilita la ruptura de las fuentes tradicionales. En las fuentes escritas hasta bien entrado el siglo XX la presencia de las mujeres es casi inexistente. No ocurre lo mismo con las fuentes visuales y con el cine. Aunque en ocasiones sea de forma secundaria y en roles patriarcales las mujeres están presentes en el relato o se habla de ellas. Y el cine nos interpela como sociedad como no lo hacen otras fuentes. Su poder de remover conciencias, de hacernos soñar, de divertirnos, de conmovernos es evidente.

Encajar los relatos audiovisuales con el relato histórico era uno de mis objetivos principales. Disfruté encajando el resto de piezas y seleccionando las películas más populares y taquilleras y películas con una importante visión rompedora de las feminidades y masculinidades. Es emocionante ir tirando del hilo y construir un proyecto así. También establezco diversos elementos metodológicos para el análisis de las películas seleccionadas como el protagonismo femenino y masculino, los roles de género que representan, representación del espacio público y del espacio privado, representación del cuerpo y la sexualidad y representación de la maternidad.

Después de defender la tesis, me quedo vacía y siento mucho frío durante muchos meses. Para no reflexionar excesivamente sobre mi situación de autónoma precaria sobre cualificada, a los pocos meses me embarco en la aventura de publicar mis dos primeros libros a partir de la tesis. En octubre de 2013 se publica Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español al que dos años después le siguió Más fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español de los 90. Se eliminaron los capítulos más académicos y se incluyeron dos nuevos capítulos. En el primer libro sobre la filmografía de Pedro Almodóvar de la década de los 80 y principios de los 90 y en Más fotogramas de género un artículo referido a las películas *Amo tu cama rica* y *Los peores años de nuestra vida* de Emilio Martínez Lázaro.



Me parecería importante publicar la tesis fuera del circuito académico y universitario para que llegara a la población en general. Hacer la tesis desde la periferia sin estar dentro de la universidad tiene su propia idiosincrasia y sus dinámicas. Poder publicar con cierta libertad es una de ellas.

Meterte en el berenjenal de la tesis es mucho. Verte en casa, con tiempo para embarcarte en un proyecto que llevas deseando años culminar es difícil. Para que el proceso fuera más llevadero, y no sentirme tan sola, comencé con la escritura del blog Las Princesas También Friegan. Es una aventura gamberra que nace en un momento muy concreto, el año 2012 en el que los feminismos todavía no habían explotado en internet y las redes sociales eran un lugar divertido y apacible donde crear redes y hacer kolegas y que me pilló en un proceso de producción y creatividad brutal. Un blog es un proyecto maravilloso. En Las Princesas, mi alter ego digital, escribía sobre actualidad y cultura desde una perspectiva de género.



Escribir post requiere un control del lenguaje bestial. Los post no deben ser largos, deben tener un lenguaje muy conciso y claro, tienen mucha academia y teoría sin que se note demasiado, normalmente levan inserta una imagen o un video. Su objetivo es generar debate y sinergias. Los blogs tienen mucho de impulsividad, de escribir según los temas que marcan la actualidad. Y tienen un punto muy adictivo que es ver cuánta gente te lee y te comparte.

Es la primera vez que tengo conciencia de que hay un público que me lee. Y eso da mucho vértigo. Pero cuando escribes desde tu casa en pijama sigues manteniendo una relación muy íntima y

solitaria con la escritura. Es cosa tuya y de las palabras que salen de las teclas. Sabes que te van a leer, pero no es lo que marca la escritura. La clave para sobrevivir sin desquiciarte consiste en nunca tomarte demasiado en serio ni el blog ni a ti misma. El gran reto, al menos para mí, no auto censurarme, conseguir el equilibrio entre lo que tienes que decir -si te dedicas a analizar la actualidad regularmente no puedes evitar un tema porque sea espinoso o polémico- y el rigor y el compromiso.

Todos los proyectos comienzan y terminan. El blog se va apangando poco a poco porque inicio otros proyectos, porque tengo menos tiempo, porque empiezo a escribir opinión en otros lugares como Eldiario.es. También empiezan a proliferar más voces en medios y redes y, sobre todo, me embarco en otra época. Tengo un recuerdo maravilloso de Las Princesas. Fue un proyecto liberador, divertido, sanador, que me enseñó muchísimo y me permitió iniciar un registro de escritura con base académica, pero con mucho humor, ironía y mala leche que echo muchísimo en falta. Las Princesas también Friegan solo me han traído cosas buenas, mucha visibilidad, mucha confianza en mí misma y un montón de contactos. Me divertía tanto...

Esta temporada en casa también me permitió comenzar a escribir en la revista online Pikara Magazine y crear la sección Pikagramas. Ha sido un sueño que no tenía ni siquiera en mente escribir crítica de cine, algo que sigo haciendo con mucho pudor. Intento no seguir sintiéndome una intrusa escribiendo sobre películas y me gusta, me gusta mucho. Disfruto, disfruto mucho y más en Pikara un medio de comunicación feminista, liberador y disfrutón.



También me dedico a escribir artículos académicos para diversas publicaciones nacionales e internacionales. Son artículos muy sesudos, con un montón de citas académicas y que requieren

un montón de trabajo. Pero llega un momento en el que me doy cuenta de que es un esfuerzo ingente que quizá no compense. Porque cuando te cuesta más de 6 meses escribir un artículo que no te pagan, que se publica en un libro que alguien vende por dinero y te ponen pegajos hasta para mandarte un ejemplar es que algo no funciona. El entusiasmo va disminuyendo y el prestigio o las citas no pagan facturas. El desencanto es brutal y con mucho dolor, pero mucho, decido, de momento, dejar la Academia y escribir en libros colectivos donde me pagan y me lee mucha más gente. Feminismos del 99% y Sci-Fem. Variaciones feministas de las series de ciencia ficción, son un buen ejemplo de ello.

HEROÍNAS DE CINE, SERIALIZADAS, REBELDES Y PELIGROSAS Y BOCADOS DE IGUALDAD

Si has llegado hasta aquí y te has leído toda esta crónica de mis desventuras que estoy escribiendo con cierto pudor, te habrás preguntado si vivo del aire... Del prestigio ya hemos dicho que no. No, no vivo del aire, así que hay que trabajar. Comienzo a impartir docencia sobre Historia de Mujeres y feminismos y cultura a diferentes instituciones públicas y asociaciones de mujeres. Varios han sido los proyectos docentes que comenzaron entonces y que continúan en la actualidad como el curso Feminismo para no feministas, un curso básico para sensibilizar en feminismos, Serializadas, un curso donde trabajamos la actualidad a partir de las series de televisión o Bocados de Igualdad, una asignatura extra escolar dirigida al alumnado de Primaria.



El proyecto Heroínas de Cine comienza siendo un curso en el año 2013 en Civivox, una red de Centros culturales gestionado por el Ayuntamiento de Pamplona-Iruñea. Es investigación, escritura y programación. Inicio el proyecto de forma muy inocente y me dispongo a buscar bibliografía sobre las heroínas que han poblado el cine. Me encuentro con que hay libros y libros

sobre la figura del héroe en el cine, pero que no hay apenas nada sobre las heroínas de cine. Claro, el cine ha tenido un punto de vista marcadamente androcentrista. Las mujeres en la mayoría de ocasiones han asumido roles secundarios de trofeo del héroe o de cuidado. Veo que tenemos un imaginario en el que identificamos las heroicidades femeninas casi automáticamente con mujeres que luchan contra el patriarcado que de forma sistemática vulnera sus derechos humanos más básicos (agresiones sexuales, violaciones, discriminaciones en el mundo laboral...). Veo que, aunque sea necesario insistir en este aspecto, centrarnos en estas representaciones no nos permite construir un relato que rompa con la noción de víctima y de victimario. Veo muchas, muchas, muchas películas y monto cursos y cine fórums. Heroínas de cine se mantiene, y evoluciona en otro proyecto que tiene mucho que ver con él pero que tiene un matiz diferente. Me refiero a Rebeldes y peligrosas.

Comenzó siendo un comisariado de cine en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, es la búsqueda de esa minoría de personajes femeninos que siempre se han rebelado contra las imposiciones y mandatos de género. Implica un radical viaje por la historia del cine buscando a todas las brujas, violentas, putas, malas madres, mujeres de acción, mujeres fatales, heroínas de western... que han poblado las pantallas. Me interesa reivindicar la disidencia, lo incorrecto, la sexualidad, la agresividad. Y en eso estoy. Poco a poco porque solo tengo tiempo de escribir en vacaciones. Es complejo mantener a raya en la cabeza un proceso creativo que ya ha despegado por cosas tan banales como trabajar para sobrevivir. Pero es lo que toca, aunque todo llegará...

El camino ha sido duro, muy duro. Creo que ninguna persona debería tenerlo tan difícil por dedicarse a la historia, a la cultura y a los feminismos. Claro que ha merecido la pena, como no, ha sido mi opción de vida, pero el precio a pagar es excesivo. Sobre esfuerzo, procesos de ansiedad, agotamiento, incertidumbre constante, precariedad, dejar a tu prole sin columpios, renunciar al ocio... son incómodos compañeros.

Me despido dando las gracias por haberme permitido hacer este balance profesional y personal que ha permitido visibilizar mi trabajo y sus circunstancias. Y, sobre todo, queridas todas, sigamos luchando por nuestra felicidad, nunca trabajéis sin cobrar y nunca os creáis el mito de la súper woman. No existe, es una trampa.

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

- Castejón Leorza, María (2013): Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español. Logroño, Siníndice
- Castejón Leorza, María (2015): Más fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español de los 90. Logroño, Siníndice
- Castejón Leorza, María; Ibarrola, Lotalé, María (2018): Historia de Mujeres de Villava. Transformaciones, resistencias y rupturas en el siglo XX Villava, Ayuntamiento de Villava, Servicio de Cultura, 20018

Artículos:

- Lagartas, heroínas y Resistencia. V, la serie que afortunadamente marcó nuestras infancias. En Sci-Fem. Variaciones feministas sobre teleseries de ciencia ficción. Tafalla, Txalaparta, 2019.
- Feminismo mainstream: feminismoa para tiempos digitales, mutaciones y nuevos retos. En Un feminismo del 99 %. 2018, Lengua de Trapo, Madrid.
- Carmina o revienta and Carmina y amén. Female Transgressions of Victimhood in Spanish Popular Cinema. Con Rebeca Maseda. En Gender and Violence in Spanish Culture From Vulnerability to Accountability. Peter Lag, New York, 2018.
- Demasiado viejo para vivir joven. Aspirantes a aspirar en la ópera prima de Isabel Coixet. En Tras las lentes de Isabel Coixet. Cine, compromiso y feminismos. Zecchi, Bárbara. Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2017.
- Malena es un nombre de tango como creadora de nuevas genealogías femeninas. En Helena Talaya y Sara Fernández (ed.): Almudena Grandes. Memoria, compromiso y resistencia. Granada, Valparaíso 2017.
- Mujeres en pie de guerra y Vindicación, las propuestas documentales, feministas y combativas de Susana Koska. Revista Feministas Unidas. Feminismo y Gynocine. Volumen 5. Número 5. Otoño 2015. Kentucky, Western Kentucky University, 2015.
- Genealogía de cineastas españolas del siglo XX. El acceso a la educación superior como eje de análisis. Volumen ¿Mujeres sabias? Mujeres universitarias en España y América Latina. Limoges, Press universitaires de Limoge, 2015

- Machirulos moteros, novias, esposas, amantes y putas. Un análisis de género de la serie Hijos de la Anarquía. Volumen Sexo, mujeres y series de tv. Madrid, Continta me tienes, 2015.

- Heroínas cotidianas en el cine de Miguel Albadalejo. Volumen Agentes de Cambio: Perspectivas Cinematográficas de España y Latinoamérica en el siglo XXI. Madrid, Editorial Pliegos, 2014.

- Desmontando la construcción de géneros en la cultura visual desde los feminismos. Las mujeres de verdad tienen curvas (Patricia Cardoso, Estados Unidos, 2001) como creadora de nuevos significados. Edarte, Grupo de investigación (ed.). Investigar con jóvenes: ¿Qué sabemos de los jóvenes como productores de cultura visual? Pamplona, Pamiela – Edarte (UPNA/NUP), 2013.

- Directoras de cine. Entre en cine de mujeres y el punto de vista de género. Libro digital 25 años de cine. Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona. Pamplona, IPES Elkarte, 2011.

- Modelos de mujeres en el cine de Basilio Martín Patino. De la dictadura a la democracia. Autoedición en Centro de Documentación-Biblioteca de Mujeres de IPES Elkarte

- Mujeres y Cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la Historia de las Mujeres. Berceo. Revista Riojana de Ciencias Sociales y Humanidades. N° 147, 2^a Sem, 2004.

LA DANZA LA MÁS FEMINIZADA DE LAS ARTES

ROSALÍA GÓMEZ MUÑOZ
PERIODISTA CULTURAL
CRÍTICA DE ARTES ESCÉNICAS

En primer lugar, quisiera aclarar que estas páginas no son el resultado de ningún trabajo científico y, por tanto, no contienen demasiadas cifras, ni datos estadísticos, ni bibliografía. Lo que pretenden, fundamentalmente, es ofrecer una serie de reflexiones, basadas en muchas lecturas, eso sí, pero sobre todo en la observación y en la experiencia de toda una vida como amante de la danza en todas sus manifestaciones, como espectadora, como crítica y como miembro de numerosas comisiones artísticas, tanto de entidades autónomas como institucionales. Reflexiones que sin duda podrán ser siempre discutidas y enriquecidas mediante el diálogo y la confrontación con otros puntos de vista.

Hablaré de la danza como arte y como profesión remunerada, dejando aparte el amateurismo y, en cuanto a sus géneros, el siempre rico folclore, debido a su carácter coral y a su relación con las celebraciones de la vida cotidiana, reflejo hasta ahora de una sociedad claramente patriarcal.

En cuanto a los límites, no me he impuesto ningún límite espacial, puesto que en las artes el concepto de frontera es absolutamente artificial y, además, porque aunque cada día se producen individualismos más radicales y extraños, pertenecemos a una monocultura a nivel tecnológico, a un mundo de una gran comunicabilidad en el que los y las artistas sienten cada vez más necesidad de saber lo que hacen otros y, cuando la situación lo propicia, de colaborar con ellos, cualquiera que sea su campo artístico o su cultura.

Tampoco me pondré límites en cuanto a los estilos dancísticos se refiere, si bien, para una mejor comprensión, recurriré a las denominaciones más comúnmente utilizadas de danza clásica, danza neoclásica, moderna, contemporánea, teatro-danza (o danza-teatro) y flamenca, poniendo en esta última, como es lógico dada mi trayectoria, una especial atención. El único límite que me impongo, para no abarcar demasiado, es el límite temporal, comenzando mis observaciones en la época romántica, cuando las mujeres empiezan a convertirse –en número y protagonismo– en las reinas de la danza clásica y el flamenco.

Como premisa, no está de más recordar que la danza, como el ritmo sobre el que se basa, no es privativa de ningún sexo, género, raza o religión. Todas las personas pueden (y deben) bailar, tal y como ha sucedido desde el principio de los tiempos. Así pues, la feminización de la danza es el fruto de unas determinadas circunstancias socio culturales y, según algunos teóricos, también psicológicas.

Lo cierto es que, desde hace siglos, la mujer ha sido la depositaria de una sensualidad dionisiaca y un misterio que ha adoptado numerosísimas manifestaciones en el mundo del arte. Sin embargo, a pesar de la abundante literatura feminista de los últimos años, no he encontrado, salvo en parcelas muy pequeñas, ningún análisis a este respecto que haya utilizado como instrumento la perspectiva de género.

A continuación, intentaré dar unas breves pinceladas históricas, añadiendo noticias sobre algunas de las grandes protagonistas que, desde la danza, han logrado abrir brechas a favor de la dignificación, la liberación y la igualdad de las mujeres.

Como arte escénica, la danza ha tenido y sigue teniendo una gran relevancia en términos artísticos y económicos. Paradójicamente, en esta área, el poder no es detentado por el o la intérprete, sino por quien ejerce alguna de las profesiones aledañas, como las de coreógrafo/a, maestro/a, director/a de ballet o de compañía o agente. Profesiones todas ellas que requieren, no ya o no solo de talento artístico, sino una serie de conocimientos a los que las mujeres, por las razones que ya conocemos, han tenido un más difícil acceso. Desde siempre, la filosofía y el pensamiento teórico han sido considerados como algo perteneciente a la esfera del varón. Incluso en el flamenco, se sitúa al lado del cante y no del baile, considerado, por encima de todo, emoción. No es extraño, por tanto, que los más grandes teóricos y precursores ideológicos de la danza moderna fueran hombres, como Delcroze, Delsarte o Rudolf Laban. Jacques Delcroze (1865-1950), por ejemplo, inventor de la rítmica, consideraba al cuerpo como una función intermedia entre el sonido y el pensamiento, afirmando que su valor reside por completo en el sentimiento que lo inspira. Tampoco es extraño que su alumno, el aristócrata Rudolf Laban (1879-1958), llegara al campo teórico ante las dificultades que su padre, un militar de Bratislava que lo quería también militar, le puso para ser bailarín. Y es que, aunque no sea el caso, hay que señalar también la falta de estudios sistematizados sobre la marginación masculina ante los tópicos feminizantes de la danza.

Laban fue el inventor de la *labanotation*, el sistema de escritura de la danza más universalizado. Él se encargó de las ceremonias de apertura y clausura de los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, con más de cuatro mil participantes a los que envió una partitura matemática sin que nada fallara. Más tarde, se horrorizaría al ver que se había puesto al servicio de la ideología nazi y se escapó a París y luego a Londres. Además de Mary Wigman, su mano derecha, Pina Bausch pasó también por su escuela de Essen.

También fueron hombres los primeros responsables de que la mujer se convirtiera en la reina de la danza clásica. Entre los coreógrafos, el francés afincado en Rusia Marius Petipa (1818-1910), figura capital del llamado ballet blanco, colocó a la mujer en el centro del universo como un objeto absolutamente etéreo –con su tutú y sus puntas que la elevaban de la tierra–, dejando al hombre frecuentemente como un simple *partenaire*, un porteador necesario para ayudar a elevarla.

Otros siguieron privilegiando a la mujer en sus coreografías, como Jean Coralli (1879-1954), autor de Giselle junto a Jules Perrot, o Fokine (1880-1942), figura ligada a los ballets rusos de Diaghilev, para los que coreografió obras realmente renovadoras. Entre la pléyade de coreógrafos que les siguieron quisiera destacar a Maurice Béjart (1927-2007) porque, además de su grandeza como bailarín y coreógrafo, fundó en Bruselas la prestigiosa escuela Mudra de la que saldría una gran parte de las creadoras de la danza contemporánea europea, comenzando por Anne Teresa de Keersmaecker y Michèle Ann de Mey.

Entre los agentes o representantes de artistas, el judío Solomón Hurok (1888-1974) fue el responsable directo del triunfo americano de diosas y reinas tan diversas como Anna Paulova o Carmen Amaya, a quien colocó, entre otros muchos espacios, en el Hollywood Boules ante más de 15.000 espectadores. En España, Jesús Antonio Pulpón movió los hilos del flamenco durante más de medio siglo, hasta su muerte en 1993.

Por extraño que parezca, la mayor parte de las bailarinas o bailaoras, incluso las de mayor excelencia, estuvo siempre en una situación de dependencia de algunos de estos hombres. Y si, además, pertenecían a clases humildes o a la etnia gitana, como sucedió con numerosas bailaoras, estas dependían también en gran medida de sus maridos o de sus clanes familiares por lo que un elevado número de ellas –especialmente las que tuvieron hijos- se fueron quedando por el camino, terminando en el anonimato cuando no en la más absoluta miseria.

Las bailarinas que han llegado a convertirse en reinas absolutas y no meramente honorarias, no son pues las más virtuosas desde el punto de vista artístico sino las que, además de bailar, han ocupado algunos de esos espacios o profesiones reservados en principio para los hombres, o bien se han movido en una clase media o alta que las ha protegido. Y lo mismo puede decirse de aquellas artistas que, frente a los numerosos varones contratados para este fin, se aventuraron en el diseño de escenografías y vestuarios para ballets, como la rusa Natalia Goncharova (1981-1962), que a pesar de sus méritos no llegó a realizar los dos diseños proyectados para los ballets rusos de Diaghilev (con los que luego colaboraría Pablo Picasso) ni a ocupar el lugar que merecía en la sociedad masculina del París cubista.

Con el cambio de siglo, mientras las sufragistas inglesas seguían luchando por sus derechos, la danza se convertía en un vehículo por el que la mujer mostraba su independencia y se expresaba con una mayor libertad por lo que, cuando los corsés clásicos ya no les servían, algunas lograron romperlos dando lugar a otro tipo de danza. Poco a poco fueron apareciendo mujeres rebeldes, responsables de los numerosos cambios que tendrían lugar en el siglo XX y, más tarde, en el XXI. De algunas de ellas, especialmente de dos míticas reinas absolutas, de estilos diametralmente opuestos, como son Martha Graham y Alicia Alonso, se ofrecen algunas noticias en la breve galería de personajes con que se cierran estas páginas.

LA BAILAORA Y SUS PARADOJAS

El caso de la danza flamenca merece un capítulo aparte, tanto por las características que la hacen única como por su adscripción en origen a un territorio tan concreto como es Andalucía, a pesar de que hay pruebas de su universalidad casi desde su nacimiento. En primer lugar, el baile flamenco, en su origen y su esencia es una danza individual y abstracta, es decir, no contiene mimetismos como el folclore y no presenta ninguna servidumbre -ni política, ni religiosa...-, ningún compromiso que no sea con ella misma y con la pura expresión de los sentimientos y las emociones. Un rasgo que la hace universal, pero al mismo tiempo, fácil de instrumentalizar,

como de hecho ha sucedido en distintas etapas de la historia de España, especialmente durante la dictadura franquista.

Desde un punto de vista sociológico, el flamenco, un arte altamente sofisticado y codificado, alimentado por muchas corrientes subterráneas, nació de la más absoluta marginalidad. Incluso espacial, pues la descubrimos, entre otros, en los márgenes de las ciudades, en los puertos (de Cádiz y Málaga principalmente), en los barrios de Jerez y en las botillerías y patios de Triana. En este barrio, situado justamente en uno de los márgenes de la ciudad de Sevilla, a la que le unió durante años un único puente hecho de barcas, confluyeron pobres de muy distinta naturaleza y procedencia, especialmente de etnia gitana y también de raza negra, procedentes de las colonias perdidas a finales del siglo XIX. Durante muchos años, el flamenco ha sido la principal vía de dignificación para las mujeres humildes y de etnia gitana.

Una vez más, fueron los hombres, los viajeros románticos del siglo XIX los que, andando por los caminos de un país a sus ojos atrasado y exótico como España, llamaron la atención sobre las primeras bailadoras, ayudando a forjar un imaginario lleno de estereotipos en el que la bailarina y el torero constituían los elementos centrales. El baile se profesionalizó en los numerosos cafés cantante que se fueron abriendo por todo el territorio español durante el último cuarto del siglo XIX y el primero del XX. En ellos adquirió la mujer una visibilidad antes impensable, adornando su arte con una indumentaria profesional a la que se fueron sumando, además de la bata de cola -inventada para probar su bravura-, elementos como el mantón de Manila, el sombrero, el abanico pericón, las peinetas, etc. Un reinado femenino que tuvo nombres tan sonados como los de la Malena, que llegó a bailar hasta en la Rusia de los zares en 1911, y La Macarrona, ambas jerezanas, de origen humildísimo. Sin embargo, el poder lo detentaba casi siempre el hombre, generalmente el guitarrista del llamado cuadro flamenco, exportado luego a numerosas ciudades españolas y a algunas americanas. Las bailaoras, anónimas o con nombre propio, alcanzaron también la categoría de musas universales y colonizaron las artes, especialmente la pintura de finales del siglo XIX y las vanguardias del XX. Prácticamente en todos los museos de arte moderno del mundo se puede encontrar el tema de la bailarina española, o sencillamente de las españolas, como llamó Picabia a las muchas que llenaron sus cuadros.

Sin embargo, las pasiones que levantaban estas mujeres muy raras veces se convertían en un empoderamiento real. En la mayoría de los casos, ellas permanecieron ignorantes tanto de sus repercusiones artísticas como de los ataques que sufrieron por parte de antiflamencos como los regeneracionistas del 98, especialmente de Unamuno. Baste citar como ejemplo el libro de Eugenio Noel Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca (Valencia, 1909). En su último capítulo, hablando de Pastora Imperio, termina su descripción diciendo: [...] Viendo bailar a esta mujer se concibe que España lleve seis siglos de retraso a los demás pueblos en su civilización.

Solo en un momento posterior lograron empoderarse algunas de estas artistas y así la misma Imperio, la gran musa de Romero de Torres y de Manuel de Falla, quien compuso para ella la

primera versión de El amor brujo, logró ser respetada como empresaria, al convertirse en la dueña de un célebre tablao de Madrid. Otras lo hicieron a través de sus propias compañías, como La Argentina o La Argentinita, o mediante su magisterio, como Pilar López o Matilde Coral (1935), una de las figuras mas influyentes de la cultura andaluza del último tercio del siglo XX por su célebre academia y su defensa de la Escuela Sevillana de Baile Andaluz, reconocida como Bien de Interés Cultural desde 2012.

El advenimiento de la segunda república supuso un avance infinito en cuanto al estatus de la mujer (que consiguió, entre otras cosas, su derecho al voto y al divorcio), gracias, entre otras, a grandes activistas de la generación del 27 como la pintora Maruja Mallo o la escritora María Teresa León (siempre oscurecida por la figura de su segundo marido Rafael Alberti), a la que echaron de un colegio religioso por querer estudiar el bachillerato y más tarde se convirtió en la primera mujer que obtuvo un doctorado en Filosofía y Letras.

Estos avances se vieron frenados por la guerra civil y eliminados por completo durante la dictadura franquista, en cuyos primeros años se limitaron los derechos de las mujeres, que no podían manejar una cuenta bancaria sin el permiso de sus maridos o tutores ni trabajar cuando estos tenían ingresos considerados suficientes.

Para comprender la vuelta atrás producida, baste recordar la relevancia alcanzada por la Delegada Nacional de la Sección Femenina de la Falange Pilar Primo de Rivera (1907-1991), creadora de los Coros y Danzas y encargada de adoctrinar a las españolas para cercenarles cualquier deseo de emancipación o rebeldía, conduciéndolas al redil doméstico para que procrearan los hijos que la patria necesitaba después de las pérdidas sufridas durante la guerra civil. Y lo hizo mediante centenares de mensajes como estos: Las mujeres nunca descubren nada; les falta el talento creador reservado por Dios para inteligencias varoniles; o Cuando Dios hizo al primer hombre pensó 'no es bueno que el hombre esté solo'. Y formó a la mujer para su ayuda y compañía, y para que sirviera de madre. La primera idea de Dios fue el 'hombre'..., o La vida de toda mujer, a pesar de cuanto ella quiera simular –o disimular- no es más que un eterno deseo de encontrar a quien someterse.

No es extraño pues que las grandes bailarinas/bailaoras españolas de la época, directoras y sostenedoras de sus compañías, y en muchos casos de sus familias, emigraran a países como Francia, Inglaterra, México, Argentina o EEUU, convirtiendo ciudades como París, Buenos Aires o Nueva York en auténticos centros de la vanguardia flamenca.

Por su parte, las artistas nacidas a la profesión durante la dictadura tuvieron que vivir paradojas difíciles de comprender sin estudiar detenidamente el contexto sociopolítico de la época. Como el hecho de que España, a la hora de explotar el turismo, utilizara el flamenco como un reclamo para su nuevo eslogan Spain is different, con la mujer como protagonista, convertida de pronto en el adorno imprescindible y exótico de todas las fiestas de sociedad, y al mismo tiempo estigmatizara

a las féminas que se dedicaban al ocio nocturno, manejado siempre por los hombres, identificando en ocasiones a la bailaora con el mundo del alterne o incluso de la prostitución.

Frente a estos peligros, muchas bailaoras, trabajadoras y mantenedoras de sus familias desde la adolescencia, salvaguardaron su moralidad gracias a la figura de la madre, que la acompañaba en todas sus decisiones y sus giras, liberándose de este modo ella también de su destino de mujer consagrada a las tareas domésticas.

Para un mejor conocimiento de la vida artística de las bailaoras del franquismo en su última etapa, marcada por la eclosión de los tablaos flamencos y el turismo exterior, la aparición de la Seguridad Social, el Sindicato Vertical y los festivales de España propiciados por Fraga Iribarne para mantener a la cultura bajo control, os aconsejo la lectura de la tesis doctoral *Ser bailaora en Sevilla durante el Franquismo. Arte, género y trabajo. Estudio de casos*. En ella, la historiadora Carmen Pulpón profundiza en el contexto socio-laboral, familiar y artístico de las bailaoras en los años comprendidos entre 1950 y 1980. Un magnífico trabajo, basado sobre todo en testimonios orales y en entrevistas en profundidad a cinco bailaoras, que los interesados pueden encontrar en la red. La vida de las bailaoras de tablao es abordada también en un interesante documental de Pilar Távora titulado *Tablao flamenco: cara y cruz*. Y son también siempre interesantes los artículos sobre la mujer publicados por la antropóloga de la Universidad de Sevilla Cristina Cruces, así como los de Eulalia Pablos, si bien estos se han centrado más en el toque, un terreno donde la presencia de la mujer es inexplicablemente insignificante.

Durante los últimos años de la dictadura y primeros de la transición se produjo una nueva instrumentalización del flamenco a favor de las reivindicaciones sociales y laborales de un pueblo que había sufrido hasta el extremo. Pero mientras el cante se colaba en las universidades y aparecían discos contestatarios de Enrique Morente, Lebrijano, etc., el baile permanecía al lado de la tradición, es decir, sin compromisos externos a él. Las únicas excepciones estuvieron protagonizadas por unos pocos hombres como Mario Maya, cuyas rompedoras y magníficas creaciones (*Camelamos naquerar*, *Ay Jondo...*) tenían poco que ver con las reivindicaciones sexuales o de género.

A partir de los años ochenta, la evolución de las bailaoras y de la mujer en general fue muy evidente, como demuestra, por ejemplo, la apertura de la peña flamenca femenina de Huelva en 1983, creada por 13 aficionadas debido a que en la existente, como en las de otras ciudades, no se permitía la entrada a la mujer.

En tiempos más recientes, como ha sucedido en gran parte de los países democráticos, las mujeres, y por ende las bailaoras, han dado pasos enormes hacia su liberación, aunque el empoderamiento sigue siendo una asignatura pendiente para aquellas que son solo bailaoras, es decir, que no son coreógrafas, ni tienen una compañía propia ni ocupan ningún otro puesto en la sociedad. El hombre, por el contrario, sigue detentando grandes parcelas de poder, aunque sigue también, en

muchísimos casos, sin atreverse a bailar. Así lo demuestran por ejemplo las cifras de los cursos de baile que organizan casi todos los festivales. Entre los más representativos, los de Jerez llevan 23 años reuniendo cada año a centenares de alumnas y alumnos de todo el mundo sin que la participación masculina haya superado nunca el 4 %.

Con la entrada de la danza flamenca en los festivales y los teatros de todos los continentes, y con la aparición de un mundo tecnológicamente globalizado, la situación ha cambiado de manera radical, multiplicándose las contaminaciones y las fusiones con otros estilos y otras culturas. Como ejemplo de ello, basta una mirada a la pasada Bienal de flamenco de Sevilla, en la que se vieron trabajos como Nocturno, fruto de un proceso creativo protagonizado por la bailaora Leonor Leal con la dirección de la bailarina y coreógrafa de danza contemporánea María Muñoz (de Mal Pelo) o Cuentos de Azúcar, un hermoso diálogo entre la bailaora Eva Yerbabuena y la cantante japonesa Anna Sato.

Una nota característica de la danza flamenca en los últimos años es la búsqueda de la propia identidad. Algunas bailaoras (y también bailaores), con Rocío Molina a la cabeza, están planteando en los escenarios, para escándalo de los tradicionalistas, temas como el género, la maternidad y el poder. Un fenómeno extremadamente vivo y polémico que supera los límites de lo puramente artístico y que merecería sin duda una posterior y más profunda reflexión.

GALERÍA DE MUJERES

Para terminar, quisiera añadir este pequeño apéndice con unas pocas artistas que, desde el terreno de la danza, han protagonizado esas pequeñas historias con que se teje la gran Historia contada hasta ahora por los hombres. Todas ellas (y otras mil que no aparecen) han contribuido a visibilizar y a dignificar el papel de la mujer y, en ciertos casos, incluso a transformar la realidad artística y cultural de su entorno. En orden cronológico, por su nacimiento:

Löie Fullher (1862-1928), nacida en la taberna de un suburbio de Chicago, acabó convirtiéndose en una bailarina de fama internacional, aplaudida por el zar de Rusia o el káiser de Alemania. Llegó a Europa en 1892 con su danza serpentina e impresionó al público ondulando los cientos de metros de seda de su atuendo transparente, sin un corsé que cubriera su cuerpo. Loie, además, patentó una serie de compuestos químicos para producir efectos especiales de color. En su casa experimentaba con sustancias químicas como el magnesio para conseguir estos juegos de luz y color y entre sus amistades contó con reinas y con científicos como Pierre y Marie Curie. Fullher vivió abiertamente su sexualidad lésbica.

Isadora Duncan (1877-1927), pionera americana, defensora del pensamiento libre. Muy joven se trasladó a Londres con su familia y, tras estudiar las vasijas griegas del British Museum, creó una danza libre y expresiva para cuya interpretación se negó a ponerse mallas ajustadas sino túnicas sueltas y, por primera vez, utilizó piezas de compositores clásicos como Schubert o Beethoven.

Bailó tanto en ricos salones como en grandes teatros como el Metropolitan de Nueva York y recorrió el mundo buscando ayuda para su escuela, un internado femenino desde el que pretendía perpetuar sus ideas sobre la danza y las artes en general.

Conoció a muchísimos intelectuales de su época y tuvo amores con grandes hombres, casi siempre fallidos debido a su talante claramente feminista. En su autobiografía titulada *Mi vida*, dice por ejemplo, hablando de su gran amor, el genio del teatro Gordon Craig: ¿Por qué no dejas eso? –me decía. ¿Por qué quieres ir al teatro y agitar los brazos? ¿Por qué no te quedas en casa afilando mis lápices? Y sin embargo, Gordon Craig apreciaba mi arte como nadie. Pero su amor propio y sus celos de artista no le permitían admitir que una mujer pudiera ser también una artista verdadera.

Ruth Saint Denis (1878-1968), conocida como la primera dama de la danza americana, tuvo un papel de profeta, primero sola, luego junto a su compañero y más tarde, hasta los 85 años, otra vez sola. Ella compuso todas sus danzas y logró imponer el respeto ante un arte considerado menor antes de su llegada. Junto a su pareja, Ted Shawn, creó en Los Ángeles, en 1915, la célebre Denishawn, una escuela y una compañía de las que surgiría la generación histórica de la modern dance.

Antonia Mercé, La Argentina (1890-1936). Su madre era bailarina y no dejó de bailar hasta su octavo mes de embarazo. Fue una bailarina extraordinaria que investigó todos los bailes españoles y elevó las castañuelas, de las que era una auténtica virtuosa, a la categoría de instrumento solista. Tuvo una compañía estable con la que, en 1925, estrenó en París la versión definitiva de *El amor brujo*, con decorados de Gustavo Bacarissas y el propio Falla dirigiendo la orquesta.

Auténtica musa del Modernismo, Mercé luchó también fuera de los escenarios para que la danza española ocupara el lugar que le pertenecía. En París, por ejemplo, llevó a cabo numerosas conferencias bailadas, aunque siempre acompañada de algún varón como Paul Valery, quien la presentó en un par de ocasiones leyendo fragmentos de su *Filosofía de la danza*, o el prestigioso crítico André Levinson, cuyas conferencias ilustraba Mercé dentro del ciclo “Los viernes de la danza”. Murió el 18 de julio de 1936 y, poco antes, había presentado ante el Presidente de la República, junto a Max Aub, el proyecto de creación de una Escuela Nacional de Danza. La bailarina poseía el segundo lazo de Isabel la Católica, la máxima distinción cultural y política del gobierno republicano.

Marta Graham (1894-1991). En esta americana confluyeron genio, talento, tesón, valentía y un compromiso con la danza que la llevó a rebelarse contra lo establecido –a la sazón el ballet clásico– y a explorar su relación entre el cuerpo, el movimiento y el espíritu. Fundó una escuela en Nueva York, creó un método de entrenamiento conocido como técnica Graham que sigue enseñándose en todo el mundo y es autora de 181 coreografías. En sus primeros solos refleja su interés por la lucha contra las injusticias sociales y el nazismo. En *Deep Song* (1937) bailó el sufrimiento de la mujer española durante la guerra civil. Más tarde trabajó durante casi trece años con un pequeño

grupo de bailarinas antes de componer piezas de gran formato y crear, en 1938, la Martha Granham Dance Company, la compañía de danza moderna más antigua de Estados Unidos, aún en activo.

La Argentinita, Encarnación López Júlvez (1897-1945). Cantaba, bailaba y parodiaba y en 1914 era ya cabeza de cartel. En 1919 conoce a Lorca para quien trabajó en El maleficio de la mariposa y con quien grabó, en 1931, las célebres Canciones Populares, arregladas y tocadas al piano por el poeta. Fundó una compañía de Bailes Populares y durante la guerra, muerto su gran amor, el torero Sánchez Mejías, y su amigo Federico, huyó de España con su hermana por Argel hasta llegar a París, Londres y Nueva York, donde triunfo clamorosamente y vivió hasta su prematura muerte. Mujer de una gran inteligencia, siempre supo aprovechar para su baile los regalos de sus admiradores, como cuando logró que el Marqués de Cuevas, en lugar de un retrato, le pagara a Dalí los decorados de su famosa obra El Café de Chinitas.

Pilar López (1912-2008). Hermana de la Argentinita y con una gran formación musical, a la muerte de esta creó su propia compañía, convirtiéndose, además de en una notable bailarina y coreógrafa, en maestra de maestros, llegando a ser una de las artistas más respetadas del siglo XX. Antonio Gades, a quién ella bautizó y contrató con apenas 13 años, afirmaba que había aprendido de ella la ética del flamenco. E igual respeto le mostraron siempre cuantos pasaron por su Ballet (Mario Maya, El Guito, Farruco...), a los que inculcó el amor por la música –no solo flamenca- y el respeto por el público y el escenario.

Carmen Amaya (1913?-1963), nacida en el Somorrostro barcelonés, desde los cuatro años bailaba por los bares y los salones con su padre guitarrista. Desde entonces y hasta su muerte, no casualmente por un problema renal, mantuvo primero a su familia y luego a la compañía (familia incluida) con la que recorrió el mundo. Al estallar la guerra civil española, los Amaya lograron salir para Lisboa, y más tarde para América de donde tardarían once años en volver. Hizo películas en Cuba y triunfó en Estados Unidos con ayuda de Sol Hurok hasta convertirse en un auténtico mito, aunque las autoridades españolas no reconocieron sus méritos hasta 1959, cuando le entregaron la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Tras rodar Los Tarantos con Rovira Beleta (cuyo visionado se aconseja vivamente), murió empobrecida en Bagur. Bailaora inimitable, calificada de musa, mito, diosa y muchas cosas más, Carmen Amaya jamás logró empoderarse ni dejar de depender de los hombres de su familia que, paradójicamente, dependieron de ella económicamente.

Mariemma (1917-2008). Nacida en Íscar, Valladolid, vivió en Francia, donde estudió danza y regresó a España en 1940, convirtiéndose en una de las pocas reinas de la posguerra, sola o formando pareja con Antonio. Realizó para el Ballet Nacional de España célebres coreografías como Danza y tronío, pero su máxima relevancia la alcanzó como maestra. En 1960, creó una escuela para aplicar sus ideas pedagógicas y en 1969 fue nombrada profesora y directora de departamento del Real Conservatorio de Arte Dramático y Danza de Madrid. Desde allí estructuró un sistema de enseñanza mediante el cual, por primera vez, se ordenaba la danza española en cuatro categorías:

escuela bolera, folclore, flamenco y danza estilizada. Desde entonces no dejó de dar conferencias por todo el mundo. Mariemma posee, entre otros, el Premio Nacional de Coreografía (1955) y la Medalla de Oro de las Bellas Artes (1981).

Anna Halprin (1920) renovó la danza, la música y las artes plásticas. A principios de los 50 se instaló en San Francisco y comenzó una de las aventuras artísticas más radicales y fecundas del siglo XX. Sus talleres coreográficos de verano, impartidos en medio de la naturaleza, integraban a creadores de distintas disciplinas a fin de establecer contaminaciones y desplazamientos entre sus prácticas. A ellos asistían, junto a los compositores y los pintores más vanguardistas del momento, artistas como Yvonne Rainer y Trisha Brown, creadoras radicales y fundadoras del Judson Dance Theater (1962-1964), un colectivo interdisciplinar que sentaría las bases de la danza posmoderna.

De familia judía, Halprin realizó en 1942 la tesis titulada *Hebreos, un pueblo danzarín*. Una de sus danzas más famosas fue la que creó en 1975, frente a una radiografía, para exorcizar su cáncer.

Alicia Alonso (1920-2019). Extraordinaria intérprete que, a pesar de sus circunstancias personales -antes de los veinte años tuvo un desprendimiento de retina y una decena de operaciones que redujeron su visión- se convirtió pronto en Prima Ballerina Assoluta gracias al repertorio romántico, especialmente al papel protagonista de Giselle, por el que fue aclamada en todo el mundo. Su poder, sin embargo, nació y fue creciendo a partir de la creación de su propia compañía, El ballet de Cuba, en 1948. A partir de 1959, con la llegada de la Revolución, su ballet se convertía en Ballet Nacional. Con la ayuda de Fidel Castro, abrió una red de escuelas de danza provinciales gratuitas logrando, a través de la educación, el milagro de crear una tradición dancística que antes no existía. Alicia Alonso es poseedora, entre otros, de la Medalla de las Bellas Artes, el Lazo de Isabel la Católica y el Premio Príncipe de Asturias.

Pina Bausch (1940-2009). Figura capital de la creación contemporánea y del llamado teatro-danza, un lenguaje seguido e imitado por artistas de todo el mundo. Formó su compañía en su Alemania natal tras pasar cuatro años ampliando sus estudios en Estados Unidos.

Como coreógrafa y directora del Tanztheater de Wuppertal, fundado en 1972 y aún en activo, ha creado piezas míticas como *La consagración de la primavera* (1975), *Café Müller* (1978) *Arien*, 1980, *Nelken* (1982), *Nefés* (2002), etc.

Convencida de que todo lo que hacemos en la vida lo hacemos para que nos quieran, Bausch se alejó de la danza clásica y de cualquier convención para intentar expresar los encuentros y desencuentros que se producen entre las personas de todo el planeta. Sin haber tratado expresamente el tema feminista, sus obras son un ejemplo de igualdad entre los seres humanos.

Carolyn Carlson (1943). Extraordinaria bailarina americana que salió de las filas del Ballet de Alvin Ailey para convertirse en una de las artistas más imaginativas y libres de la danza de la segunda mitad del siglo XX. Además de bailar, coreografiar y atesorar importantes premios y títulos como el de Chevalier des Arts et des Lettres de la República Francesa, Carlson ha dirigido el Cullberg Ballet de Estocolmo; de 1999 a 2002 fue directora de la sección de danza de la Bienal de Venecia, donde abrió una academia de danza contemporánea y creó un festival, y actualmente es la vicedirectora del Atelier de París en La Cartoucherie de Vincennes.

Anne Teresa de Keersmaecker (1960). Formada en la escuela Mudra de Béjart, en 1983 creó la compañía Rosas junto a otras tres bailarinas, a partir de su primera pieza, Rosas danst Rosas. En esta, cuatro bailarinas se alejaban de cualquier estereotipo de sensualidad y bailaban hasta el agotamiento durante casi cuatro horas con una rigurosa estructura coreográfica. Keersmaecker comenzó trabajando solo con mujeres, aunque luego centró su trabajo en las relaciones entre la danza y otras fuerzas compositivas, como la música, la geometría o las artes visuales. En 1992, además de traer a Sevilla un maravilloso espectáculo con música de Mozart, Keersmaecker asumió (hasta 2007) la dirección coreográfica del Teatro de la Moneda de Bruselas.

Su lenguaje ha tenido una gran influencia, sobre todo desde que, en 1995, fundó en Bruselas la PARTS, una escuela de danza y coreografía que se ha convertido en la mayor cantera de la creación europea.

En lo referente a la danza española actual, y ante la imposibilidad de nombrar a todas las bailarinas y bailaoras que están en activo, muchas de ellas rompiendo fronteras, citaré, por el reconocimiento nacional e internacional que supone, a las que han sido merecedoras del Premio Nacional de Danza que otorga el Ministerio de Cultura desde 1988. Estas son: Ana Laguna (1990), Cristina Hoyos (1991), Trinidad Sevilano (1993), María Giménez (1998), La Ribot (2000), Eva Yerbabuena (2001), María Pagés (2002), Sara Baras (2003), Teresa Nieto y Aida Gómez (2004), Lucía Lacarra (2005), Carmen Werner y Manuela Carrasco (2007), Lola Greco (2009), Angels Margarit y Rocío Molina (2010), Zenaida Yanowski y Mónica Valenciano (2012), Isabel Bayón (2013), Nazareth Panadero (2014), Sol Picó (2016) y Olga Pericet (2018).

EL MOVIMIENTO FEMINISTA EN LAS ARTES HISTORIA DE UNA REBELDÍA

ENCINA VILLANUEVA LORENZANA
HISTORIADORA DEL ARTE
DOCENTE Y GESTORA CULTURAL FEMINISTA

En esta conferencia, ahora convertida en texto, abordo la irrupción del feminismo en la historia del arte, un fenómeno que revolucionó el mundo de la creación cuestionando su androcentrismo y generando prácticas artísticas comprometidas con los derechos de las mujeres. Haré un recorrido por algunas de sus principales propuestas y referentes, tratando de mostrar lo estratégica, política y fecunda que es la relación entre arte y feminismo.

UN PUNTO DE PARTIDA PERSONAL: DESCUBRIMIENTOS Y PRIMERAS REFERENTES

Artemisia Gentileschi fue la primera mujer artista de la que tuve conocimiento. Supe de su existencia tras cinco años de carrera de Historia del Arte donde se me presentó la creación como algo exclusivamente masculino y occidental. No fui consciente de ello, mi propio androcentrismo y etnocentrismo naturalizó los sesgos con los que me llegaba la información.

Uno de los primeros ámbitos que analicé cuando años después me identifiqué como feminista fueron mis estudios. Comencé a investigar sobre las artistas, tanto aquellas del pasado como las que, en tiempos más recientes, han creado o lo están haciendo están desde un compromiso político con el feminismo. En ese momento analizar la obra de Artemisia Gentileschi fue una revelación: rescatar a las artistas no era solo una cuestión de justicia, que también, sino de necesidad. Había experiencias que no estaban siendo contadas en el arte, el relato era único y en él, además de otros colectivos no hegemónicos, las mujeres no éramos sujeto, éramos el objeto, lo representado, lo otro. Seguir profundizando en la obra de las artistas, una tarea apasionante, me llevó a investigar cuáles habían sido las primeras reacciones desde el feminismo ante esta evidente desigualdad.

Aunque eso va a suceder ya avanzado el siglo XX, descubrí cómo muchas mujeres, no solo artistas, ya denunciaban esta situación con anterioridad, de formas diversas y a veces muy sutiles. La misma Artemisia Gentileschi escribía en una de sus cartas a su mecenas Antonio Ruffo: *Mostraré a V.S Illma. lo que sabe hacer una mujer*. Mostraba así su conciencia de ser mujer, de cómo ese hecho implicaba unas dificultades específicas, pero también potencialidades: toda su obra transmite la idea de las mujeres como seres poderosos.

Cuando a comienzos del XVII Clara Peeters se autorretratara sutilmente en sus bodegones, como hábiles reflejos en los que se representaba pintando, o unos años después Elisabetta Sirani fundaba una escuela de arte a la que asistían mujeres y abría su taller al público para demostrar a los escépticos que ella era la autora de su prolífica obra, encontramos en ellas referentes de conciencia de ser mujeres, de deseo y necesidad de reconocimiento. También de sororidad. Es el caso de Madame Léon Bertaux, que a finales del XIX creó la Unión de mujeres Pintoras y Escultoras y luchó, alcanzando finalmente su objetivo, por la inclusión de las mujeres en la Escuela de Bellas Artes de París.

Ya en el siglo XX, Virginia Woolf en su ensayo *Un cuarto propio* (1929) analizaba con lucidez las dificultades de las mujeres para crear, más específicamente para escribir. *Este libro es importante –da por supuesto el crítico– porque trata de la guerra. Este es un libro insignificante porque trata de los sentimientos de las mujeres en una sala de estar.* Las críticas demoledoras, junto a la escasez de espacio y de tiempo y la falta de referentes femeninos son algunos de los elementos fundamentales de su análisis.

Estos son solo algunas de mis referentes y son también ejemplos del sustento, de las reflexiones y experiencias que, junto con muchas otras, están en la base del pensamiento feminista crítico dentro del mundo del arte que, de forma más contundente y sistemática, se generó tiempo después. Ese tiempo que ahora recorreremos.

IRRUPCIÓN DEL FEMINISMO EN EL ARTE: PENSAMIENTO CRÍTICO Y CREACIÓN COMPROMETIDA. ANÁLISIS Y ESTRATEGIAS

Es a partir de los años 70 del siglo XX cuando encontramos un primer corpus teórico sobre la relación entre arte y feminismo. En palabras de la historiadora Whitney Chadwick: *El movimiento feminista en las artes, es decir, el compromiso de lograr un arte que refleje la conciencia política y social de las mujeres, transformó la práctica del arte en Norteamérica poniendo constantemente en tela de juicio y desafiando los supuestos e ideologías patriarcales de arte y artista.*

En el marco del llamado feminismo de la segunda ola, y muy especialmente en EE.UU., surgen las primeras miradas críticas feministas sobre el arte, originando reflexiones teóricas que cuestionan el androcentrismo y la misoginia en la historia, en el relato dominante. Las primeras teóricas ponen el foco en la ausencia de las mujeres en todos los campos del arte: ¿Cuántas se quedaron por el camino?, ¿Qué circunstancias (dificultad de acceso a la formación, asignación de roles de género...) se lo impidieron? ¿Qué sería hoy el arte si mujeres y hombres hubiéramos podido crear en igualdad de condiciones? ¿Cuánto, por ejemplo, hubiera vivido y creado la escultora francesa Camille Claudel si no la hubieran ingresado en 1915 y hasta el final de su vida en un psiquiátrico? Pero también en el sesgo de género con el que fueron tratadas aquellas que lograron hacer del arte su profesión, desvelándose el *doble juicio crítico*, la desigual consideración, en términos de calidad y valor económico, de la obra de mujeres y de hombres. Asimismo, es el momento en el que se investiga y reconoce la agencia de las mujeres en el arte, especialmente como artistas, pero posteriormente también en otros roles como mecenas. Un nombre clave en este movimiento será Linda Nochlin, que en 1971 publicará su artículo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* poniendo sobre la mesa, para cuestionarla, la idea de genio, al abordar la escasez de mujeres claramente reconocidas en el arte. Otro nombre será el de Germaine Greer, que en *La carrera de obstáculos (Vida y obra de las pintoras antes de 1950)*, de 1979, analiza pormenorizadamente las trabas que se encontraron las mujeres para crear.

Una de las primeras acciones impulsadas en este marco fue recuperar nombres de mujeres artistas e incorporarlas en la historia. Desde mitad de los 70, se suceden las investigaciones y exposiciones. La propia Nochlin comisarió, junto a Ann Sutherland, la muestra *Women Artists: 1550-1950* en 1976, en la que reunieron 150 obras de 86 creadoras.

Concebir la historia de las mujeres como una cadena de eslabones, como un hilo que vincula y relaciona a las mujeres de distintos momentos de la historia entre sí es el concepto, fundamental en el feminismo, de genealogía. María Teresa Alario y Ana de Miguel, en el catálogo de la muestra *Kiss Kiss Bang Bang* (2007) lo expresan con claridad: *Reconocer la genealogía, insertarse en ella, es desafiar uno de los códigos culturales básicos, la tendencia patriarcal a percibir cada obra, cada reivindicación de las mujeres como si saliera de la nada, de la pura excepcionalidad. Así nos las han enseñado, como obras deshilachadas y dispersas, huérfanas de una tradición propia.*

Las autoras de ese momento eran conscientes de lo fundamental del trabajo de recuperación en clave genealógica de las artistas, pero también de los límites que esa acción tenía: había que ir más allá y, cuestionando como hemos visto las categorías hegemónicas de arte y artista, buscar nuevos cánones que generasen un cambio completo de paradigma en el arte.

La alternativa sería no tanto introducir mujeres en el canon para construir una genealogía matrilineal, sino buscar “el interjuego de muchas voces, una suerte de barbarie creativa que pudiera desbaratar las vías monológicas, colonizantes, céntricas de la civilización. De nada sirve, argumentan las teóricas, aumentar el número de artistas conocidas si seguimos manteniendo el mismo concepto de arte y artista.

Griselda Pollock expone así lo que supondría aplicar una mirada feminista sobre el arte: *Tanto los discursos académicos tradicionales como la crítica de arte institucional convergen “en una serie de “ismos” definidos por los conceptos de estilo, tendencia y momento y coronados por una figura representativa y, a ser posible, genial. Llevar a cabo intervenciones feministas en los terrenos acotados por la historia del arte, la crítica de arte, el museo y la industria editorial supone borrar muchas de las fronteras que separan estos ámbitos, así como establecer otros paradigmas para analizar las prácticas que estos cuatro discursos definen y regulan.*

CREACIÓN FEMINISTA

Si este momento histórico es fundamental para *poner en jaque* el mundo del arte no es solo por la generación de teorías críticas sino también por la creación comprometida con el pensamiento y la práctica feminista que, tanto de manera individual como colectiva, surge en ese contexto.

No sería coherente hacer una lista de cuestiones que conforman el arte feminista, considerándolo un ismo más (si viene a cuestionar la historia del arte tal y como está pensada no puede incluirse acríticamente en ella) pero sí hay aspectos que las autoras coinciden en señalar como feministas

en las obras creadas en este momento o en los años posteriores. A través de una selección de ellas, vamos a ir viendo alguno de estos elementos tanto temáticos (cuerpos, sexualidades, identidades, violencias, trabajo doméstico, cuestionamiento de la propia historia del arte, politización de lo cotidiano...) como técnicos (performance, video, fotografía, recuperación de géneros tradicionalmente femeninos como el tejido o la cerámica, etc.). Aunque, probablemente, es la experiencia de vida de las mujeres, junto con su conciencia de serlo, el gran elemento común que permite hilvanar unas obras con otras, unas artistas con otras y no tanto sus técnicas o soportes que fueron tan plurales como diferente el lugar desde el que cada una creaba. En palabras de Lucy R. Lippard: *El arte feminista no es ni un estilo ni un movimiento, sino un sistema de valores, una estrategia revolucionaria, un modo de vida.*

Con la intención de mostrar en qué consistieron estas primeras intervenciones feministas en el arte, he seleccionado un grupo de obras en las que hay consenso en reconocer como relevantes. Cabe señalar que, si bien el epicentro de este núcleo de pensamiento y creación será EE.UU., las artistas que lo impulsaron eran de muy diverso origen.

The Dinner Party (1974-1979) de Judy Chicago es una de las obras más emblemáticas, y a la vez controvertidas, de este momento histórico. En ella, recurriendo a la iconografía vaginal, recupera genealogía femenina del mundo occidental (sienta a 33 mujeres a la mesa y recoge los nombres de hasta 999 en el suelo), artes realizados por mujeres (tejido, cerámica) y potentes símbolos del cristianismo como el triángulo o la última cena.

En *Ablutions* (1972) Suzanne Lacy, Judy Chicago, Sandra Orgel y Aviva Rahmani le dan la vuelta al voyerismo de la clásica escena del baño para representar con los cuerpos, cubiertos por sustancias desagradables y acompañándose de un ruido persistente, la violencia contra las mujeres. Los desnudos de la performance ya no son eróticos y la escena es desagradable, inequívocamente violenta.

El cuestionamiento y la subversión de la historia del arte, androcéntrica y racista, será también inspiración para la obra de otras artistas del momento. La reinterpretación, irónica, divertida y provocativa, de obras consideradas clásicas será una de las estrategias que encontramos en artistas como Valie Export y obras como *Expectation (Free with Botticelli's Virgin with the Pomegranate of 1482)*, de 1976.

Ana Mendieta es una de las artistas que mejor recoge la revolución que supusieron estos años y quizás una de las que más se puso en juego denunciando la violencia contra las mujeres o la desconexión con la naturaleza con piezas como *Glass on Body Imprints* (1972), *Rape Scene* (1973) o *Siluetas* (1973-1980). Con la utilización de su cuerpo como herramienta fundamental, participa de una de las principales estrategias, no exentas de debate, del arte feminista del momento. Años más tarde, Barbara Kruger en *Your body is a battleground* (1989), introduciendo lenguajes como el publicitario que aún no son los habituales en este momento, pone sobre la mesa la cuestión del

cuerpo como central en cualquier planteamiento feminista., no solo artístico. Un cuerpo que, pese a ser el objeto fundamental de la historia hegemónica del arte es ahora recuperado por las artistas desde un punto de vista radicalmente opuesto: el suyo propio.

Los años setenta constituyen un punto de inflexión importante para la historia lesbiana de Estados Unidos, porque el lesbianismo se elegía, se celebraba y se manifestaba culturalmente dentro de las organizaciones para la Liberación de la Mujer de la segunda oleada de feminismo. Aunque antes de esta época había lesbianas que se habían definido como tales a nivel individual, fue dentro del discurso público del Movimiento de Liberación de la Mujer donde el lesbianismo se verbalizó, se estetizó, se colectivizó y por ello se manifestó fuera de los confines de lo personal y de lo privado, del club y del bar. Estas palabras de Laura Cottingham nos sirven para señalar la obra de una de las pioneras en la representación del amor y el deseo entre mujeres en el mundo del arte, de forma tan explícita como política: Tee Corinne lo hace desde la fotografía y, con frecuencia, tomando como punto de partida una comprometida primera persona.

Agnes Vardá fue una cineasta francesa de larga y reconocida carrera. La película de 1977, *Una canta, la otra no*, no es de lo mejor de su filmografía pero tiene un interés especial por abordar la cuestión del aborto y hacerlo desde un planteamiento feminista.

Howardena Pindell y Faith Ringold son dos de las principales exponentes de la mirada afroamericana en el arte feminista del momento. En *Free, white and 21* (1980) Howardena Pindell denuncia las dificultades que mostraban las mujeres blancas para entender las discriminaciones específicas de las mujeres negras. Una artista negra dialoga en la pieza audiovisual con una mujer blanca que resta importancia a las experiencias narradas por la primera. Por su parte, las colchas son la parte más conocida de la carrera artística de Faith Ringgold, aunque también pinta, ilustra y escribe. Activista por los derechos civiles y la igualdad entre mujeres y hombres, en su obra denuncia con claridad el racismo, la discriminación y la desigualdad.

Finalmente, reconocer la aportación de Mierle Laderman Ukeles que, al igual que otras como Martha Rosler, denunciará el papel de las mujeres en el ámbito doméstico politizando lo cotidiano en coherencia con uno de los principales eslóganes del momento: *lo personal es político*. En *Arte de mantenimiento 1969-1980*, que incluye un manifiesto y una serie de performances, la artista limpia los museos y sus obras, así como las calles, llamando la atención sobre la importancia de este trabajo, realizado fundamentalmente por mujeres, para la vida. En una de ellas, *Care*, la artista se mudó directamente al museo junto a su familia y en él realizó las mismas tareas de limpieza y mantenimiento que en su casa.

Yo soy una artista. Yo soy una mujer. Yo soy una esposa. Yo soy una madre. (El orden es aleatorio). Hago un montón de coladas, limpieza, cuidados, etc. También (hasta ahora de forma separada) "hago" Arte. Ahora me limitaré a hacer todas estas actividades de mantenimiento cotidiano y las exhibiré como ARTE. Mierle Laderman Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art*, 1969.

Una de las características del momento, muy en la línea del *modus operandi* del movimiento feminista en general, es la creación de grupos. Las artistas se unen, comparten preocupaciones y estrategias y sienten el impulso creativo y el poder del colectivo. Desarrollan un arte de colaboración. Y se unen en la creación, la protesta y la organización.

Una de las experiencias más interesantes en este sentido fue el *Feminist Art Program*, un programa de formación para mujeres artistas impulsado por Judy Chicago y Miriam Schapiro en el *Fresno State College* de Los Ángeles en 1971. Con él se propusieron revisar la historia del arte, llevar a cabo sesiones de autoconciencia y estudiar la teoría feminista, buscando en todo ello el vínculo con la creación artística de las mujeres. WomanHouse, una muestra colectiva en colaboración con 22 estudiantes de su programa, fue resultado de este trabajo. En una casa abandonada de Los Ángeles y durante 6 meses recrearon diecisiete ambientes que hacían referencia a la discriminación que sufrían las mujeres dentro del ámbito doméstico. Además, *durante varias semanas, las estudiantes se dedicaron a acondicionar las maltrechas habitaciones de la casa, subvirtiendo de esta forma el concepto tradicional de creación artística: actividades tan prosaicas como limpiar el espacio, pintar las paredes, arreglar las cañerías, atornillar las ventanas, o reparar la carpintería se convertían, de este modo, en parte integrante del proceso creativo.*

En este tiempo también se colectiviza la protesta por la ausencia de las artistas en el arte y los museos. En 1969, y como era habitual, entre quienes participaban en la exposición anual del *Whitney Museum* había un número escasísimo de artistas de sexo femenino. Un grupo de mujeres procedentes del mundo artístico organizó una protesta a las puertas del museo que llevó a la creación del WAR (*Women Artists in Revolution*). Tres años más tarde, se inauguró A.I.R (*Artists in Residence Gallery*), primera galería cooperativa de mujeres en Nueva York.

Las artistas negras no siempre van a sentirse parte de estas primeras experiencias feministas en el arte, claramente protagonizadas por mujeres blancas y serán muchas las que llamen la atención sobre los sesgos racistas también presentes en el ámbito feminista. Colectivos como *Women Students and Artists for Black Art Liberation (WSABAL)*, creado por Faith Ringold y su hija Michelle Wallace, denuncian, en su activismo y en sus obras, la falsedad de un sujeto femenino universal.

En la misma línea, ya en los años 80, actuarán las *Guerrilla Girls*, probablemente uno de los grupos activistas más conocidos, cuestionando el sexismo y el racismo en el mundo del arte.

También en los 80 surgió el grupo *Polvo de gallina negra*. Fundado por Mónica Mayer, Maris Bustamante y Hermina Dosal en México, partieron del convencimiento del poder de las imágenes para el sometimiento de las mujeres y crearon imágenes que contrarrestaran este imaginario estereotipado y violento. Se caracterizaron por la recuperación de la idiosincrasia mexicana y por el uso del humor.

ALGUNAS NOTAS SOBRE NUESTRA HISTORIA

Decía Juan Vicente Aliaga en el marco de la exposición *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010* (Musac, 2012-2013) que es injusto pensar, como suele hacerse, que hasta los 90 no hubo en este país arte comprometido con el feminismo. Quizás estemos hablando de un feminismo más intuitivo o de rebeldías particulares ante el patriarcado, pero lo cierto es que encontramos, ya en los años 60, a artistas que mostraban en su producción la conciencia de ser mujeres en un mundo hostil y desigual, generando un imaginario alternativo al que el régimen franquista proponía para ellas. En esos mismos años comienzan además a organizarse muestras colectivas de mujeres artistas para su reconocimiento y visibilización, pero no será hasta los años 90 cuando encontremos exposiciones planteadas desde una clara conciencia feminista. Finalmente, el origen de una teoría del arte feminista propia tendrá lugar en los años 80, siendo fundamentales para su conformación, como referentes, las artistas y pensadoras del mundo anglosajón que hemos visto con anterioridad.

Aunque sea solo una muestra de las posibles, muy condicionada por mis propios conocimientos, gustos e intuiciones, recojo algunos nombres significativos de artistas y pensadoras que permitan un acercamiento a quienes fueron las pioneras en conectar arte y feminismo en nuestro país.

En los años 60, Mari Chordá, pintora, activista y poeta, aborda la sexualidad femenina y la maternidad desde la abstracción, representando vulvas y úteros ante el asombro generalizado. Sus textos, pues también escribía, acompañaron con frecuencia las ilustraciones de Montserrat Clavé, una de las primeras autoras de cómic españolas que trabajan desde una perspectiva feminista.

Desde los 70, Isabel Oliver ironiza en sus obras sobre la presión que los estándares de belleza ejercen sobre las mujeres y Esther Ferrer utiliza la performance para hablar de la representación del cuerpo desde la mirada feminista. Marisa González, innova también en el uso de las tecnologías en el arte, utilizando fotocopiadoras, faxes, ordenadores, video... y Eulàlia Grau hará una fuerte crítica al patrón de belleza y a la construcción de la feminidad, así como cuestionará otros aspectos de la sociedad del momento como la corrupción o el abuso de poder, a través del collage y el fotomontaje.

Cabe destacar también en estas décadas las fotografías de Pilar Aymerich que documentaron muchas de las protestas que se sucedieron durante la transición o Elena del Ribero con una interesante obra en papel. Otras artistas destacadas en los 60, 70 y 80 son Paloma Navares, Eva Lootz, Carmen Calvo, Paz Muro, Fina Miralles, Eugènia Balcells, Eulàlia Valldosera o Angels Ribé, entre otras.

En los años 90, un buen número de artistas comenzaron su carrera en nuestro país con un compromiso claro y marcadamente feminista, muchas aún siguen en activo. En esta década nacerán varios colectivos interesantes como LSD, Erreakzioa-Reacción o Cabello-Carceller.

Respecto a la estrategia de celebrar exposiciones de mujeres artistas, en nuestro país la falta de visibilidad de las autoras llevó a algunas artistas a asociarse en los *Salones Femeninos de Arte Actual*, celebrados entre 1962 y 1971 con la intención de dotar al trabajo de creación plástica de las mujeres mayor apoyo y repercusión social. En los años 70 y 80 nos encontramos también con exposiciones exclusivas de mujeres, como la *La mujer en la cultura actual*, impulsada por el Ministerio de Educación y Ciencia y otras instituciones del Estado para conmemorar el *Año Internacional de la Mujer* (1975) o *Mujeres en el arte español* (1900-1984) organizada en 1984 en el Conde Duque de Madrid.

Aunque este tipo de exposiciones de mujeres se siguieron celebrando, hay consenso en señalar la exposición 100%, organizada en 1993 en el Centro de Arte Contemporáneo de Sevilla, como la primera exposición feminista en nuestro país. De ella se dijo en la revista *Lápiz: La primera impresión aun antes de visitar la muestra (...) fue la de que se trataría de una de esas exposiciones de mujeres que con el advenimiento de las libertades democráticas solían coincidir con el Día de la Mujer (...) Sin embargo, una vez vista (...) tiene su interés en nuestro país por cuanto supone uno de los primeros intentos -si no es el primero- de articular la práctica y la crítica artísticas femeninas (feministas) como una entidad consciente y diferenciada.*

Posteriormente llegarían otras como *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina* (1995) en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche; *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte* (1997) en el Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián, donde también se celebró un año más tarde *Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*; o *Fuera de Orden: mujeres de la Vanguardia española*, organizada en 1999 en la Fundación Mapfre de Madrid.

Respecto a la creación de un pensamiento feminista sobre el arte en los 80 hay un hito fundamental: en 1984 la Universidad Autónoma de Madrid organiza las *III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer*. Sus actas se llamarán *La imagen de la mujer en el arte español*.

También Estrella de Diego publicará su tesis en 1987 *La mujer y la pintura en el XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Y años después, en 1992, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Finalmente, será significativa en este momento la publicación del artículo de Esther Ferrer *La otra mitad del arte*, publicado en 1987 en la revista *Lápiz* y en el que señalaba el escaso número de mujeres que exponían en ese momento.

No profundizo ni avanzo más en el tiempo puesto que hacerlo excedería las pretensiones de este escrito. Además, lo que sucedió después, incluyendo toda la diversidad de las disciplinas artísticas que no he podido abarcar en mis reflexiones, es en parte, mucho del contenido incluido en el marco del *VII Encuentro Mil formas de mirar y hacer. Artes y mujeres. Invisibilidades y nuevas agencias* con la enorme fortuna de que, en algunos casos, está contado por sus protagonistas.

UN PUNTO DE LLEGADA POLÍTICO: LA CONEXIÓN ENTRE ARTE Y FEMINISMO COMO ESTRATEGIA

Estos son solo algunos apuntes de una época, la que generó los mimbres sobre los que hoy se teje la relación entre arte y feminismo. Una relación cada vez más prolífica y sin duda estratégica: el feminismo es fundamental para que el arte cumpla su función social y el arte facilita al feminismo una infinidad de lenguajes para contar, sensibilizar y movilizar. Y, para hacerlo, no solo, ni mucho menos, como un mero transmisor de los conceptos creados por las pensadoras y activistas sino como privilegiado lugar de enunciación, de creación de ideas y generación de emociones, de transformación social en definitiva.

BIBLIOGRAFÍA

Alario Trigueros, Milagros (2008): Arte y feminismo. Donostia-San Sebastián, Editorial Nerea.

Chadwick, Whitney (1992): Mujer, arte y sociedad. Barcelona, Ediciones Destino.

Mayayo, Patricia (2007): Historias de mujeres, historias del arte. Madrid, Ediciones Cátedra.

Mayayo, Patricia Aliaga, Juan Vicente (Eds) (2013): Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010. Madrid, This Side Up.

Nochlin, Linda (1989): "Why Have There Been No Great Women Artists?" en Women, Art, and Power and Other Essays (1ª ed. 1971) Oxford, Westview Press.

Woolf, Virginia (2003): Un cuarto propio. Traducción de Mª Milagros Rivera Carretas. Madrid, Editorial Horas y Horas.

IGUALDAD EN LA CULTURA ¿ESPEJISMO, QUIMERA O REALIDAD?

ANA LUZ CASTILLO BARRIOS
MÁSTER EN DANZA Y EDUCACIÓN DE LA DANZA, COLUMBIA
UNIVERSITY, NUEVA YORK
GESTORA CULTURAL
DIRECTORA DE MOVIMIENTO SUTIL
GUATEMALA-ESPAÑA

*Las andantes
hunden la huella
en la piel del mundo
para que otras
tengamos camino...*
Carolina Escobar Sarti

INTRODUCCIÓN

Inicio esta ponencia con un fragmento del poema *Las andantes* de Carolina Escobar Sarti, escritora feminista guatemalteca, porque condensa una de las principales fuerzas que me motivan a trabajar en el campo de la gestión cultural y la investigación: visibilizar y reconocer a las mujeres de las diferentes épocas y lugares que han luchado para que hoy podamos estar aquí, disfrutando, compartiendo y creando conocimiento. Su experiencia, esculpida a través de la historia hasta el presente, nos muestra que los derechos no se suplican ni se mendigan, se exigen, se apropian. Su experiencia también nos enseña que no estamos solas. La teoría feminista y la historia de las mujeres nos reafirman que es fundamental rescatar y compartir la experiencia de las mujeres para generar conocimiento y acción. Rescatar esas experiencias, esas voces, puede mostrarnos alternativas, cuestionarnos, alumbrarnos. Como dice Carme Adán, la experiencia de las mujeres da forma a las vivencias personales de una multiplicidad de sujetos, buscando puntos de contacto.

En línea con esta idea, la base de mi intervención, que se cuestiona si la igualdad en la cultura es una ilusión, una mentira construida o una posible realidad, será mi propia experiencia como gestora cultural, formadora y feminista, tanto en Guatemala como en España. Serán cuestionamientos, indagaciones, vivencias personales que probablemente, (y ese sería mi mayor deseo), podrían unirse a las preguntas y experiencias de otras gestoras culturales para encontrar, como Adán dice, esos puntos de contacto desde donde analizar y generar conocimiento sobre una realidad construida desde múltiples miradas y continuar avanzando en el camino de vincular este binomio que pareciera resistirse a verse unido del género y la cultura.

IGUALDAD Y CULTURA: LA EXPERIENCIA QUE INTERROGA

Recuerdo perfectamente uno de esos momentos-choque, como los llama Marguerite Yourcenar, que marcó mi relación entre el quehacer en el campo de la cultura y el contexto en que habitaba. Tenía 23 años y era bailarina. En un ensayo, mientras repetía y repetía una pirouette, de pronto me pregunté qué hacía, obsesionada por dominar un movimiento mientras afuera, la gente, mi gente, moría a causa de una guerra interna contra las dictaduras que mantenían a la población sumida en la pobreza, la ignorancia, la represión y el miedo. ¿Cómo podía justificar ante mí misma, dedicar mi esfuerzo y mis sueños a la danza en lugar de tomar las armas y pelear? ¿Qué

podía hacer desde la danza para luchar contra tanta injusticia y desigualdad?

El antagonismo entre mi realidad y la enorme desigualdad imperante en el país, marcaron mi compromiso con la profesión en cultura. Hasta el día de hoy, no puedo dejar de observar los complejos problemas sociales que nos duelen y nos remueven sin preguntarme qué puede hacerse desde la cultura y las artes para solucionarlos. Pero la problemática social es compleja.

En el caso de las desigualdades de género, estas se entrecruzan con otras desigualdades marcadas por el nivel socioeconómico, la etnia, la edad o la preferencia sexual, complejizando la situación de las mujeres. Tener en cuenta estas interseccionalidades es fundamental a la hora de intervenir en cultura, tanto para marcar nuestros objetivos como para anticipar obstáculos.

Un ejemplo doloroso de desigualdades entrecruzadas que complejizan la situación es el de las niñas indígenas en América Latina que, además de ser pobres o extremadamente pobres, en su mayoría, se enfrentan a la discriminación étnica, a la subordinación generacional (padres y hermanos mayores deciden sobre su futuro) y a la desigualdad de género (abandono escolar para atender los quehaceres del hogar, por ejemplo).⁴

Si como gestoras culturales planificamos intervenir en un territorio determinado, no podemos dejar a un lado el análisis de estas interseccionalidades que, en mayor o menor grado, actúan sobre la población de ese territorio y en especial, sobre las mujeres. Solo así se podrán identificar alternativas para superar los obstáculos que conducen a estas desigualdades y lograr la participación de las mujeres en los diversos proyectos culturales impulsados, haciendo de la cultura, verdaderamente, el cuarto pilar del desarrollo sostenible.

Pero, ¿cómo intervenir en nuestros territorios desde la cultura? ¿Hemos identificado las desigualdades que existen? ¿Con cuáles otras desigualdades se entrecruzan? ¿En qué forma obstaculizan la participación de la población y en especial, de las mujeres?

CULTURA: UN CAMPO PARA EL ANÁLISIS SOBRE LA IGUALDAD DE GÉNERO

El informe de Unesco Igualdad de Género: patrimonio y creatividad, nos dice que la igualdad de género en la cultura no es inmune a las desigualdades y las discriminaciones que se extienden a otras áreas de la sociedad. Sin embargo, al indagar en algunos sectores específicos, como las artes escénicas, una primera mirada al sector podría generar algunas dudas sobre esta afirmación.

En el año 2012, en Guatemala, coordiné un estudio realizado por OIKÓS Observatorio Andaluz para la Economía de la Cultura y el Desarrollo, titulado Las Industrias Culturales y Creativas en Guatemala. El sector de las artes escénicas en medios urbanos. El estudio pretendía diagnosticar la situación de las artes escénicas en la ciudad de Guatemala como sector generador de empleo,

sus necesidades de formación y las perspectivas a futuro.

Al preparar los resultados finales encontramos que la participación de profesionales hombres y mujeres en el sector estaba bastante equilibrada: 51% hombres y 49% mujeres. Estos datos eran similares a los que presentaban otros estudios realizados en España, como el que llevó a cabo la Fundación AISGE, en 2014, sobre la situación sociolaboral del colectivo de actores y bailarines en España, o el realizado en 2010 por la Asociación de Empresas de Artes Escénicas de Andalucía (ACTA) sobre la profesión en las artes escénicas, o los datos del Observatorio de Cultura de Zaragoza que en 2012 reportaba un mayor número de mujeres trabajando en instituciones públicas de cultura.

Esta ilusión o espejismo de igualdad en el sector se fue desvaneciendo a medida que cuestionábamos los resultados y los entrecruzábamos con otras variables como la edad o la etnia. Por ejemplo, observamos que, en la franja entre 16 y 29 años de edad, el sector se conformaba por más mujeres que hombres mientras que en las siguientes franjas (30-49 y 50-64 años), aumentaba el número de hombres que conformaban el sector.

¿Por qué disminuía la participación de las mujeres? El estudio no planteó el análisis de resultados aplicando la perspectiva de género por lo que solo se conjeturó que el factor determinante para el descenso de mujeres era la maternidad y el cuidado de los hijos.

Un segundo estudio del sector en Guatemala, de índole cualitativo y aplicando la perspectiva de género, permitió corroborar la conjetura planteada al recoger la voz y experiencia de creadoras y directoras de teatro y danza en el país. Respuestas como: el hecho de tener familia limita el accionar, la prioridad son los hijos y luego está la carrera o bien, ...como bailarina llegué a donde quise, cuando llegó el momento del cambio de bailarina a ser madre, lo acepté sin problemas... confirmaron la existencia de barreras relacionadas con la designación histórica de las mujeres al trabajo reproductivo y los cuidados.

Pero la desigualdad en el campo de la cultura y la creatividad también se desvela en otros aspectos como la visibilidad o el reconocimiento que se brinda a las y los creadores a través de los premios nacionales. En el sector de las artes escénicas en España tenemos, por ejemplo:

Premio Nacional de Teatro (1978-2018):	67% hombres	33% mujeres
Premio Nac. Danza-Creación (2000-2018)	53% hombres	47% mujeres
Premio Nac. Danza-Interpretación (1988-2018)	48% hombres	52% mujeres
Premios Max-Dirección escénica (1998-2018)	90% hombres	10% mujeres

Cabe preguntarse, ¿qué ha sucedido con las mujeres? ¿Dónde están?

Enfocamos, ahora, la mirada en el ámbito de que nos concierne, en la profesión en cultura que muchas veces pasa desapercibida, no tiene premios ni reconocimientos, puede realizarla una profesional o la misma creadora o directora, pero que sin su accionar, los proyectos culturales no se concretan: la gestión cultural.

GESTIÓN CULTURAL: UNA FORMA DE HACER

Una manera de aproximarse al campo de la gestión cultural (GC) es a través de su definición. Sin embargo, esta aproximación muestra la complejidad que existe. Consultando el Manual Atalaya de apoyo a la Gestión Cultural, Antonio J. González y Luis Ben nos dicen que no existe una concreción verbal en torno a la que exista un consenso amplio y aceptado por la mayoría. Es más, probablemente estamos ante un consenso de otro tipo, tácito y no explicitado, por el que todos creemos saber qué es la Gestión Cultural pero nadie lo pregunta o lo comenta de viva voz. Esto se debe, según los mismos autores, a la multiplicidad de enfoques para aproximarse a una definición, probablemente determinados por el ámbito de acción desde donde se teoriza: la cultura. Entre estos enfoques tenemos: el de la profesión misma (la que realizan los propios gestores y gestoras culturales), el que se basa en los ámbitos de acción (político, social, cultural, etc.), el instrumental (instrumentos y herramientas que utiliza), el artístico competencial (patrimonio, artes escénicas, artes visuales, etc.), el económico (industrias culturales) y el sociopolítico (ubica el protagonismo en la ciudadanía). Cada enfoque presenta ventajas y desventajas, pero sin duda alguna, ha sido el campo de la formación profesional en GC la que ha tenido que aproximarse más a la búsqueda de una definición tanto de la profesión como de los y las profesionales que la realizan. En este sentido, retomo la definición sobre gestor cultural que Lluís Bonet, Director del Programa de doctorado en Gestión de la Cultura y el Patrimonio de la Universidad de Barcelona, brindara durante el VII Seminario Internacional del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya, en 2014: mediador entre la creación artística o herencia patrimonial, el consumo cultural y la participación ciudadana, con el objetivo de hacer viable un proyecto cultural que se inserta en una estrategia social, territorial y/o de mercado. En ese mismo seminario, Cristina Riera, gestora y comunicadora cultural, definió a las y los profesionales de la gestión cultural como hombres y mujeres que transitan entre ser mediadores, activadores, provocadores, facilitadores, posibilitadores, sugestores o gestores por necesidad, destinados a facilitar entornos para vivir experiencias, para provocar curiosidad, reflexión, y para reforzar sentido de comunidad. Ambas propuestas comparten la mirada del gestor o gestora cultural como vínculo entre la cultura como experiencia y la ciudadanía de un territorio, como estrategia para logra un impacto en la sociedad, en el territorio y/o en lo económico.

En línea con la idea anterior, me aventuro a afirmar que la gestión cultural es una forma de hacer: de hacer que las obras de la creación humana se acerquen a otros seres humanos, de hacer que la creatividad, no solo de artistas, sino de todas las personas sea estimulada y visibilizada, de hacer

que se abran espacios para el encuentro y el gozo en sociedad, donde cada persona de esa sociedad, sin exclusión alguna, pueda sentirse parte de un todo, más vulnerable, más humana, capaz de incidir en la transformación del entorno en que vive y de la sociedad en general. Asimismo, cuando digo que la gestión cultural es una forma de hacer, también me estoy refiriendo a que existen muchas formas de hacer, tantas como profesionales que se dedican a esta profesión. Sin embargo, debemos estar atentas porque es precisamente el hacer, es decir, el trabajo y su división, lo que históricamente ha relegado a las mujeres al ámbito privado, al trabajo reproductivo y los cuidados, mientras que los hombres han ocupado el espacio público, haciendo el trabajo productivo.

Esta mirada de la división del trabajo íntimamente ligada al género ha sido y continúa siendo un obstáculo para el pleno desarrollo de las mujeres y sus capacidades y a su vez, ha sido utilizado como justificante para limitar el gozo pleno de sus derechos. La teoría feminista y la historia de las mujeres abundan en estudios teóricos, ensayos e investigaciones que demuestran este hecho incontestable.

La conquista del espacio público por nuestras antecesoras ha abierto el camino para que hoy podamos dedicarnos a una profesión, en nuestro caso, a la gestión cultural. Pero, ¿dónde estamos realmente? ¿Ocupamos el espacio público de la gestión cultural en igualdad de condiciones y oportunidades? Acerquémonos aún más.

GESTIÓN CULTURAL: UNA PROFESIÓN JOVEN

La gestión cultural como práctica de posibilitar la realización de actividades culturales de diferente índole, puede rastrearse hasta la Edad Antigua. Sin embargo, es en Grecia y Roma cuando las actividades artísticas, especialmente las artes escénicas, van demandado recursos humanos y financieros orientados a la concreción de una representación sobre un escenario. En España es hasta la década de los años 80, con los nuevos ayuntamientos de la democracia, que las actividades de conservación, promoción y difusión de la cultura, el patrimonio y las artes empiezan a ser designadas como gestión cultural, dando inicio su profesionalización. Por ello, la gestión cultural se considera una profesión joven, tan joven que aún hoy, tanto en Guatemala como en España, he encontrado personas, especialmente artistas, que trabajan en la producción, distribución y marketing de actividades culturales que no se reconocen como gestoras o gestores culturales. Esto es importante porque como profesión, la gestión cultural cuenta con un corpus teórico y unas herramientas de gestión que facilitan la acción y elevan su calidad.

Desde mi experiencia como gestora cultural insisto en señalar que es en los detalles donde se observa la excelencia y para lograrlo, la gestión cultural se ha profesionalizado. El corpus teórico y las herramientas que se utilizan definen la forma de hacer de cada gestor o gestora cultural y entonces, me pregunto: ¿quiénes han delineado el corpus teórico de la gestión cultural? ¿Desde qué mirada del saber ha construido? ¿Quiénes crean el discurso de la gestión cultural?

¿Quiénes están proponiendo las herramientas de la profesión (conceptos, metodologías, políticas culturales, técnicas de análisis, indicadores)?

Al respecto, revisemos algunos datos:

La Universidad de Cádiz ha publicado, desde el año 2000 hasta la fecha, diecinueve números de *Periférica Internacional*, Revista para el análisis de la cultura y el territorio. Un recuento aproximado de la autoría de artículos (331 en total) muestra que 71% son hombres y 29% mujeres.

En el último informe sobre *El Estado de la Cultura en España 2019*. Cultura local, democracia y desarrollo, de la Fundación Alternativas, contribuyeron 11 hombres y 5 mujeres.

En el *Manual Atalaya* de apoyo a la Gestión Cultural, hasta el momento han contribuido, aproximadamente, 60 hombres y 15 mujeres, es decir, 80% hombres y 20% mujeres.

¿Qué estamos haciendo o dejando de hacer las gestoras culturales? ¿Estamos presentes en los congresos, seminarios, encuentros sobre gestión cultural? O, ¿participamos principalmente en encuentros sobre género y gestión cultural en la que participan principalmente mujeres? ¿Es posible que nos centremos tanto en nuestro día a día que olvidamos ocupar o exigir espacios?

Por otro lado, una mirada rápida sobre algunos datos de la profesión podría ofrecernos otra fotografía, proponiendo que mujeres y hombres compartimos en igualdad el espacio de la GC, e incluso, que es una profesión feminizada. Esta es una percepción bastante generalizada dentro del campo de la GC y en cierta forma, lo corroboran estudios como *Caminos Cruzados*. El perfil actual del gestor cultural en Catalunya, realizado por Tino Carreño, profesor e investigador del Programa de Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona. En la muestra estudiada, 62% de las profesionales del sector se identificaban como mujeres y 38% como hombres. La edad media de las mujeres era de 37,8 años mientras que la edad media de los hombres era de 42,2 años, lo que garantizaba la presencia de mujeres en la profesión por más tiempo. Estos datos sugieren que la GC, al ser una profesión feminizada y donde las mujeres son más jóvenes, representa un espacio donde se ha alcanzado la igualdad de género. Pero esto sería una quimera, nuestra imaginación estaría construyendo una verdad sin serlo. El mismo estudio, al profundizar en el análisis de los datos recabados, señala que no existe igualdad de género en la nuestra estudiada cuando se analizan aspectos como el nivel de responsabilidad o la retribución salarial, tanto en el sector público como privado porque las mujeres están en desventaja.

A lo largo de esta intervención hemos corroborado que la desigualdad de género está presente en el campo de la cultura y la GC, aunque a veces, existan espejismos o se construyan quimeras como ya se explicó anteriormente.

Pero, ¿será posible alcanzar la igualdad en la gestión cultural? ¿Qué podríamos hacer para

construir el camino hacia esa meta? Aplicar la perspectiva de género en la gestión cultural es una alternativa.

PERSPECTIVA DE GÉNERO Y GESTIÓN CULTURAL

Si retomando la idea de la GC como una forma de hacer, aplicar la perspectiva de género en este campo implicaría, según Patricio Chávez Zaldumbide, comprender e identificar en el mundo de la cultura aquellas desigualdades sociales y situaciones de discriminación que se basan en los postulados ‘naturalistas’ sobre el ‘deber ser’, tanto de hombres como de mujeres, así como reconocer las relaciones de poder que se establecen entre géneros y que regularmente, benefician a los hombres. Ejemplo de lo anterior es la existencia de barreras simbólicas que asignan labores, espacios y talentos diferentes a hombres y mujeres, como el ser actrices y bailarinas a las mujeres y ser directores a los hombres.

En el estudio realizado sobre mujeres y artes escénicas en Guatemala, algunas participantes expresaron claramente estas barreras: en Guatemala a la gente le gusta ser dirigida por un hombre, no por una mujer... la solución que encontré fue ponerme como coordinadora, no como directora porque encontraba menos resistencia. Otro comentario dice: me he enfrentado a grupos, donde he sido la tallerista, en los que son hombres en su mayoría y se resisten a aceptar y cumplir mis instrucciones.

Las desigualdades que encontramos en el campo de la cultura pueden, muchas veces, pasar desapercibidas, pero como apunta Angélica Bucio podemos encontrar síntomas que nos alertan de su existencia y para ello se hace indispensable aplicar la perspectiva de género. Una propuesta para analizar estos síntomas y otras situaciones más evidentes con el objetivo de encontrar soluciones y garantizar el combate de las desigualdades de género es analizar el campo de la gestión cultural hacia fuera y también hacia dentro de sí misma.

1. Ámbito externo de la gestión cultural o hacia fuera

Desde mi perspectiva, el ámbito externo o ámbito hacia fuera de la GC está relacionado con la población destinataria del quehacer en el campo de la cultura, llamada también público, población beneficiaria, audiencia, visitantes, etc. Cada una de las personas beneficiarias de nuestra acción goza de ciertos derechos que estamos comprometidas a garantizar. En el campo de la cultura hablamos de los derechos culturales: acceso, participación y contribución a la vida cultural de la sociedad en que viven.

Las desigualdades de género dificultan que la mayoría de mujeres gocen de sus derechos culturales. Por ello, para garantizar el cumplimiento de estos derechos es indispensable que como gestoras y gestores culturales apliquemos la perspectiva de género en nuestros proyectos, tomando en cuenta que, además, el género se entrecruza con otras categorías como la raza, la

edad o el nivel socioeconómico que también dificultan el gozo pleno de los derechos culturales.

La transversalidad de la mirada de género debe estar presente en todas las fases de un proyecto cultural, desde la concepción del mismo y el diagnóstico de la población que lo sustenta hasta su evaluación final. Algunas preguntas que pueden orientarnos en la inclusión de la perspectiva de género son: ¿Cuáles son las dificultades para que las mujeres tengan acceso a nuestro proyecto? ¿En qué forma garantizo su participación activa? ¿Se propician espacios para que ellas puedan llegar a contribuir con el enriquecimiento de la cultura local? Políticas culturales, metas, objetivos y resultados esperados deben generarnos nuevas preguntas en esta línea.

2. Ámbito interno de la gestión cultural o hacia adentro

El análisis de las desigualdades existentes en este ámbito está relacionado tanto con la estructura interna de la entidad dedicada a la GC (pública o privada), como con la organización de la profesión, según la actividad realizada.

2.1 Estructura interna de la entidad

Se propone analizar las desigualdades existentes y los obstáculos que impiden el desarrollo profesional de las mujeres dentro de la entidad en la que trabajan, poniendo atención en la conformación de los equipos humanos, en los puestos de liderazgo, en la brecha salarial y promoción del personal, en los premios y reconocimientos, entre otros aspectos internos.

2.2 Organización del sector según la actividad realizada

Otra vía para identificar las desigualdades de género en la cultura consiste en analizar cada actividad que se realiza dentro de la cadena de valor de la cultura, aplicando la perspectiva de género. Es decir, analizamos qué sucede y cuáles son las barreras que impiden la participación, el reconocimiento, la visibilidad y la profesionalización de las mujeres, entre otros aspectos, dentro de cada una las actividades siguientes:

Creación/ Dirección

Producción/ Programación

Distribución/ Venta – Marketing y publicidad

Exhibición/ Consumo

Un ejemplo en este caso se encuentra en la distribución teatral, una actividad de la cadena de valor de la cultura que está feminizada según el monográfico sobre Género y Gestión Cultural

que publicara GECA (Asociación de Gestores Culturales de Andalucía) en el año 2008. Este monográfico recoge las voces de varias gestoras y gestores culturales que apuntan: Lo principal es que los trabajos arduos, de este tipo, diarios y constantes, no los quieren los hombres, porque no dan ni poder, ni proyección, ni política, ni empresarial. También señalan que esta actividad esta feminizada porque las mujeres tienen más desarrolladas las habilidades sociales (trato, capacidad de escucha, paciencia...) que los hombres y que, además, tienen una especial sensibilidad por la cultura o que están más preparadas para lidiar con el cliente y para el trabajo duro. Sería interesante contrastar la situación de la distribución teatral de entonces y de ahora.

CONCLUSIONES

A lo largo de la intervención se pudo comprobar que el análisis del campo de la cultura y la gestión cultural a partir de datos generales de participación de hombres y mujeres puede conducir a interpretaciones falsas sobre igualdad de género en la cultura, generando un espejismo o construyendo una quimera, pero en ambos casos, alejándose de la realidad que nos muestra que existe desigualdad de género en la cultura y en la gestión cultural como profesión.

La gestión cultural se ha ido profesionalizando para que el hacer de cada gestora o gestor cultural pueda ser más eficiente, eficaz y efectivo, según las condiciones que rodean cada proyecto cultural. El corpus teórico y las herramientas de gestión han sido desarrolladas, en su mayoría, por profesionales hombres.

Es hora de que las gestoras culturales definamos estrategias para generar conocimiento sobre la profesión, conocimiento que la enriquezca y la visibilice como un espacio que propicia la igualdad de género porque se aplica la perspectiva de género. Compartir la experiencia de las mujeres gestoras para encontrar puntos de contacto puede ser una vía para crear conocimiento, no solo sobre las profesionales del sector, sino también para saber más sobre la forma de hacer gestión cultural.

Intervenir desde la cultura un territorio requiere que gestoras y gestores culturales analicen dicho territorio desde una mirada transversal de género, identificando obstáculos que puedan conducir a desigualdades por esta razón, sin olvidar que el género se entrecruza con otras categorías como la edad, la etnia o el nivel socioeconómico que también actúan sobre la población de un territorio y en especial, afectan a las mujeres.

La gestión cultural es una oportunidad para hacer realidad la igualdad de género. Analizar la profesión desde sus ámbitos externo e interno abre una vía para identificar desigualdades y proponer acciones alternativas que las eliminen.

Como dice Marta Lamas:

Deconstruir el género es un proceso de subversión cultural... y solo mediante la crítica y la desconstrucción de las creencias, prácticas y representaciones sociales que discriminan, opriman o vulneran a las personas en función del género es posible reformular, simbólica y políticamente, una nueva definición de persona. El género es cultura, y la cultura se transforma con la intervención humana.

Los complejos problemas sociales nos golpean cada día, pero tenemos herramientas para ayudar a combatirlos desde nuestro trabajo en cultura. Tenemos una experiencia valiosa que podemos compartir para encontrar puntos de contacto y accionar en forma conjunta. No estamos solas. Aplicar la perspectiva de género en la gestión cultural puede ayudarnos a transformar las sociedades. Como cité antes, el género es cultura y la cultura se transforma con la intervención humana.

REFERENCIAS

Adán, Carme (2006): Feminismo y Conocimiento. De la experiencia de las mujeres al

ciborg. La Coruña: Edicions Espiral Maior.

Andino, G. (2008): Andalucía: la asombrosa relación entre distribución teatral y mujer.

En Monográfico: Gestión Cultural y Género. Revista GECA, 11, pp. 16-42.

Recuperado de <https://gecaandalucia.org/wp-content/uploads/2017/10/revistageca11.pdf>

Bucio Méndez, A. (2014): Brechas de género: La mujer mexicana entre el suelo

pegajoso y el techo de cristal. Tesis. Instituto Tecnológico Autónomo de México. Recuperado de: <http://departamentodecienciapolitica.itam.mx/sites/default/files/u327/angelicabuciotesispol.pdf>

Cantero, Chus. Historia de la Gestión cultural. En Manual Atalaya de apoyo a la Gestión

Cultural (on-line). Recuperado de: <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/gestion-cultural/historia-gestion-cultural>.

Carreño, Tino. "Caminos cruzados: el perfil actual del gestor cultural en Catalunya" [en

línea]. En: Pública 11. Encuentros profesionales de gestión cultural pública (Madrid, 27 y 28

- en. 2011). Madrid: Fundación Contemporánea, Círculo de Bellas Artes. Recuperado de: https://fundacioncontemporanea.com/pdf/Publica11.De_profesion_gestor_cultural._Tino_Carreno.pdf
- Castillo Barrios, A.L. (2013): Las artes escénicas en Guatemala. Un estudio sobre empleo, realidades y necesidades del sector. Periférica Internacional. Revista Para El Análisis De La Cultura Y El Territorio, (14). Recuperado a partir de <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/2018>
- Castillo Barrios, A. L. (2015): La formación de gestores culturales en España. Una tarea inacabada, balance del VII Seminario Internacional del Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya. Periférica Internacional. Revista Para El Análisis De La Cultura Y El Territorio, (15). Recuperado de: <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/2119>
- Castillo Barrios, A.L. (2017): Sueños con alas. Un estudio sobre mujeres y artes escénicas en Guatemala. En Martínez del Fresno, B. (Coord.). Danza, investigación y educación. Género e inclusión social. Málaga: UMA Editorial, pp. 35-50.
- Escobar Sarti, Carolina (2009): Patria mi cuerpo. Historia de una mujer desnuda. Guatemala: F&G Editores.
- Galimberti, A. (2009): Gestión Cultural y género. Texto elaborado a partir de la memoria del evento Gestión Cultural desde la Perspectiva de Género, realizado el 27/7/2009 en Oaxaca, México. Recuperado de: <http://www.cicloliterario.com/ciclo91diciembre2009/gestion.html>
- González, Antonio J. y Luis Ben. Gestión Cultural. En Manual Atalaya de apoyo a la Gestión Cultural (on-line). Recuperado de: <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/gestion-cultural/gestion-cultural>
- Lamas, Marta (2007): Género, desarrollo y feminismo en América Latina. Pensamiento Iberoamericano, 0, pp. 133-152. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2872536>
- Lamas, M. El género es cultura (ponencia). Organización de Estados Iberoamericanos

(OEI). Euroamericano, Campus de Cooperación Cultural. En https://www.oei.es/historico/euroamericano/ponencias_derechos_genero.php

Nash, M. (2012): Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos. (1ª Ed. 2004).

Madrid: Alianza Editorial.

UNESCO y otros (2015): Igualdad de Género: patrimonio y creatividad. París:

UNESCO. En: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000231661>

Yourcenar, Marguerite (2003): Mishima o la visión del vacío. (1ª Ed. 1980). Barcelona:

Seix Barral.

EL MÉTODO SEGÚN VERÓNICA RUTH FRÍAS

VERÓNICA RUTH FRÍAS
LICENCIADA EN BELLA ARTES
ARTISTA, CREADORA Y PERFORMER

Para aquellos y aquellas que no me conocáis tengo 42 años, mi color preferido es el amarillo, soy disléxica, el mar no es mi medio, nunca quise tener descendencia y, aun así, soy madre de dos niñas maravillosas –a ratos– y, por último y no menos importante, soy artista por una mezcla de suerte y pura necesidad. Por todas y todos es sabido que mi profesión es como una carrera de fondo llena de obstáculos y a la que te van sumando diferentes losas con las que cargar. En mi caso, la primera y más pesada ha sido nacer mujer en una sociedad heteropatriarcal. A esta se le sumó una segunda, ser madre, y veo, que una tercera se acerca precipitadamente, la edad, cambiar el chica, por señora.



Estas losas que cargamos para conseguir nuestros objetivos en la vida se vuelven aún más pesadas si leemos afirmaciones como las de Marina Abramovic, una de las 100 personas más influyentes según la revista Time y un gran referente para mí durante muchos años. Ella dice que las mujeres no están tan preparadas para sacrificarse por el arte como los hombres. Las mujeres quieren tener familia e hijos y además dedicarse al arte. Pero, siento decirlo, eso no es posible. Tenemos un cuerpo y para ser artista hay que consagrarlo a ello por completo. El arte exige el sacrificio de todo, incluida la vida normal.

Así que, si la Abramovich lo dice, tendrá que ser verdad. Las mujeres no podemos ser madres y artistas. No podemos comprometernos con las dos cosas a la misma vez, debemos elegir entre nuestra profesión o las cargas familiares. Pero si seguimos profundizando en la cuestión y leemos a otra de las grandes del mundo del arte como es Tracey Emin, primera mujer en formar parte de la Royal Academy of Art de Londres, aún me quedo más sorprendida. Emin afirma que conoce a grandes artistas con hijos pero que no son mujeres: Son hombres. Sinceramente, creo que en cualquier carrera creativa la maternidad es imposible. No digo que no haya buenas artistas o escritoras que sean madres. Lo que digo es que es muy difícil concentrarse en este tipo de trabajo si tienes que estar pendiente de los niños. Es algo que cambiará con los años, cuando el papel del hombre en la sociedad cambie. Pero falta mucho. Yo no habría sido capaz de ser madre y artista. Habría sido una mala madre.



En otra entrevista para la revista Red, Tracey se preguntaba si ¿Hay alguna mujer artista equiparable a Picasso o Van Gogh? Y alguien le contesta a modo de pregunta ¿Luis Bourgeois, Barbara Hepworth? A lo que Emin contestaba Uf, no sé si habría querido ser hija de ninguna de las dos. Después de esto ¿Qué me queda por hacer o decir? Lo fácil sería que aquí y ahora dejara mi carrera y terminara este texto, ya que me ha quedado muy claro que no se puede ser madre y artista.

Pero eso sería dejar de lado una de las dos cosas que amo y sin las que no podría vivir. Para mí, el arte es una forma de vida, va más allá de una profesión, y qué decir de mis niñas, sin ambas cosas mi vida no tendría sentido. La verdad es que siempre fui de las que le gusta nadar a contracorriente, como todas esas mujeres que nos han precedido y por las cuales ahora podemos ir solas a un bar, tener nuestra propia cuenta bancaria o incluso poder votar. Cosas tan sencillas como estas eran impensables en otros momentos de nuestra historia. Son todas esas abuelas, bisabuelas o

tatarabuelas que aprendieron a nadar a contracorriente en las que me fijo y las que me sirven como ejemplo de superación: ¿Quién dijo que no se puede? A todas ellas les doy las gracias todos los días, simplemente porque no escucharon lo que otros les decían, sino que se escuchaban a sí mismas, y avanzaron, y avanzamos.



Pero, permitidme volver al tema que expone Tracey Emin en la revista Red, mientras lo leáis quizás no os haya extrañado la respuesta de Emin cuando se pregunta si existe alguna mujer artista equiparable a Picasso o Van Gogh, a lo que alguien le responde: Luis Bourgeois, Barbara Hepworth, y ella contesta: Uf, no sé si habría querido ser hija de ninguna de las dos. No nos damos cuenta, pero aquí nadie estaba planteando el tema de si Bourgeois o Hepworth eran buenas o malas madres, solo si su arte podía equipararse con el de sus compañeros hombres y ella contesta que no le hubiese gustado ser hija de ninguna, ¿Hola? La pregunta y la respuesta pertenecen a dos universos paralelos. Si a mí me preguntasen que si me gustaría ser la hija del mismísimo Van Gogh o de Pablo Picasso, creo que tendría mis reparos, pero no tendría ninguna duda en señalar que fueron dos grandes artistas en un determinado momento de la historia.

Este asunto despierta en mí sentimientos encontrados, porque la respuesta la da una mujer reflexionando sobre sus propias compañeras de profesión, una cuestión que me lleva a un plano sociológico y relacional. En esta sociedad marcada por la competitividad y la masculinidad, la maternidad es vista como un problema para el desarrollo de las carreras profesionales de las mujeres, pero no de los hombres, porque el mundo está hecho por ellos y para ellos. Lo que más

me sorprende de todo esto no es constatar una realidad sabida de nuestra sociedad, sino que lo tenemos tan interiorizado que nosotras mismas somos, a veces, nuestras propias enemigas, perpetuando una realidad que hay que cambiar. ¿Por qué no vamos a poder compatibilizar nuestra carrera profesional con nuestra maternidad? ¿Acaso es una misión imposible? Yo no lo creo. A lo largo de los años he tenido que reinventarme en numerosas ocasiones, primero pinté, luego hice videos, ahora hago performances con mujeres maravillosas y me gustaría algún día llevar mis obras al formato teatro. Soy y seguiré siendo madre y una artista que hace crónica y crítica de su tiempo a partes iguales, con pelucas y atuendos que me hacen poder ser otras personas y hablar de cosas que me duelen o que me encantan. La verdad es que quiero llegar a ser esa abuela o esa tatarabuela, o esa tía soltera que luchó por un trozo del pastel más grande, pues a ella le parecía que todavía no era igual que el de sus compañeros hombres. Y así se crea la historia y se cambia la realidad: luchando por lo que una cree y no parar hasta conseguirlo, sin importar lo que te digan, ni cuantas losas llesves a cuesta.



Así que reivindico, desde mi posición, que las mujeres podemos ser lo que queramos ser, que somos fuertes, valientes e imparables y que unidas tenemos una fuerza increíble que puede con todo. Y que debemos ser referentes las unas para las otras, mientras nos miramos a los ojos con cariño y tendernos la mano. Está claro que el método de Abramovic o Tracey no está hecho para mí, yo he tenido que inventar mi propio método que me funciona a la perfección.

Así que sí, compañeras, se puede ser madre, artista y envejecer con la cabeza bien alta.

ANÁLISIS FEMINISTA DEL ARTE COMO PROPUESTA CRÍTICA AL DISCURSO OFICIAL CONTEXTOS, EXPERIENCIAS Y TRAYECTORIA

ROXANA POPELKA SOSA SÁNCHEZ
DRA. EN SOCIOLOGÍA
PROFESORA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

INTRODUCCIÓN

La historia del arte occidental, al igual que sucede con numerosas disciplinas, ha elaborado sus propias compilaciones y normativas sin atender al análisis desde el punto de vista de género. El resultado ha sido la exclusión y el sesgo sistemático de las contribuciones realizadas por las mujeres creadoras de los principales movimientos artísticos que han conformado la denominada historia del arte.

Esta historia ha sido escrita y elaborada por artistas e historiadores varones y, como señala Marián López Fernández Cao esta historia: Ha sido atravesada por prejuicios sexistas, clasistas y de procedencia geográfica, entre otros (2012:15).

En nuestro país, hasta la década de los años 80, no ha comenzado a existir una revisión de esa historia que nos ha sido transmitida. La exploración y estudio procede de un núcleo de críticas e historiadoras del arte como Rosa Olivares, Estrella de Diego o Mar Villaespesa, a las que posteriormente se han sumado profesionales del mundo académico como Amparo Serrano, Marián López Fernández Cao o Rocío de la Villa en los años 90, y cuya labor no ha sido meramente divulgativa, sino que también ha permitido generar un marco teórico posibilitando analizar el arte desde una perspectiva de género.

Estos estudios y contribuciones continúan en proceso existiendo una cantidad, cada vez más numerosa, de críticas e historiadoras que se proponen desentrañar la historia del arte desde una mirada de género, permitiendo, como lo realizaron en los años 70 críticas e historiadoras como Bartra, Nochlin o Lippard, divulgar el trabajo de mujeres artistas que fueron silenciadas por la historia, al mismo tiempo que debatir las bases de esa crónica que invariablemente ninguneó y omitió las obras producidas por las artistas, relegándolas, como ya apuntaba Linda Nochlin en su texto fundacional de los años 70 ¿Por qué no ha habido mujeres artistas?, al papel de objetos artísticos en lugar de sujetos de este.

ARTE FEMINISTA

La aparición representativa de las mujeres en el mundo del arte como sujeto creador es un acontecimiento que entronca directamente con los movimientos vindicativos feministas y se desarrolla a lo largo del siglo XX, favorecido por la incorporación de las mujeres a distintas disciplinas de la vida pública. En ese tránsito hacia el ingreso de la mujer en la esfera del arte debemos subrayar cómo el aislamiento en el que trabajaron causó una exclusión de las mismas de los principales movimientos artísticos contemporáneos. Ese estudio fue posible debido a la labor de críticas e historiadoras, que comenzaron a publicar sus textos a partir de los años 60 y 70 del siglo XX, desvelando la estructura sobre la que se habían elaborado los distintos libros artísticos. Este descubrimiento permitió, asimismo, esclarecer cómo se había confeccionado el denominado canon artístico; es decir, los presupuestos y características de las obras de arte. En este sentido

nos podemos preguntar ¿qué es lo que significa el canon artístico y quién lo establece?

Se trata de una serie de valores que pretenden fijar unos niveles de excelencia de las obras producidas a lo largo de la historia del arte occidental. La reprobación a esos supuestos parámetros objetivos con los que se pretende establecer unos criterios de utilidad proviene precisamente del feminismo. Dicho movimiento fue capaz de descifrar el sistema básico sobre el que se asentaban los presuntos niveles de excelencia. Ese canon, como sabemos, fue determinado por varones según una serie de pautas aparentemente universales y apelaba, entre otros aspectos, a la grandiosidad de las piezas y genialidad de los artistas. El feminismo desveló cómo ese canon fue impuesto bajo un punto de vista muy sesgado, parcial y, sobre todo, excluyente. Este canon también es aplicable a otras disciplinas, como por ejemplo la literatura, el cine o las artes escénicas.

A partir de los años 70 del siglo XX comienza la construcción de una historia paralela por parte de las historiadoras de arte donde cuestionan esa valoración que silenció y excluyó las obras de mujeres artistas desplazándolas al papel de objetos artísticos en vez de sujetos de este.

La crítica feminista, desde entonces, ha ido abriendo nuevos itinerarios, contribuyendo a la difusión y conocimiento de mujeres artistas, mujeres todas ellas que decidieron trabajar profesionalmente. Su estudio ha posibilitado crear un espacio crítico donde proponer un nuevo tipo de relaciones en la práctica artística, al mismo tiempo que desarrollar un análisis alternativo al discurso oficial del arte. Ese recorrido ha sido posible gracias a lo que se conoce en feminismo como la toma de conciencia por parte de las mujeres artistas, lo que propició un discurso feminista tanto en sus obras como en sus planteamientos estéticos, decidiendo hacer de su identidad tema y objeto del arte.

El arte feminista es una postura ideológica, siendo el interés de las artistas no tanto la pieza considerada en sí misma, sino que esta sea producto de una experiencia personal. Obras y propuestas todas ellas cuyo objetivo es transformar las relaciones de poder instauradas en nuestra sociedad.

Parece interesante aludir a una suerte de itinerario por el cual transita el arte feminista sin caer por ello en un límite formal. Enumeramos una serie de elementos particulares. Estos son, según la autora Amparo Serrano:

El deseo de expresar lo personal, la importancia del tema en detrimento de la forma, relación entre arte y experiencia cotidiana, búsqueda de lo femenino alejada de planteamientos fetichistas y la revalorización del detalle o fragmento aislado (2000: 19). También es importante mencionar la introducción de la emoción y el uso de diversas disciplinas artísticas como el body art, la performance, el vídeo, el bordado, etc.

Hablaremos a continuación de algunas aportaciones realizadas por mujeres artistas:

- Heterogeneidad, tanto de prácticas como de temas introducidos que permiten hablar de una singularidad en el planteamiento temático.
- Pérdida de miedo a lo autobiográfico. Inician temas sobre: el cuerpo, la soledad, identidad, la sexualidad y sobre la maternidad. Se reivindica el derecho a envejecer. Se representan temas que antes eran considerados tabú: menstruación, maternidad, etc.
- Se crean programas feministas de educación artística como el denominado Feminist Art Program, en Fresno, Chicago. O el California Institute of the Arts, en Valencia, California, centrado en el proyecto Womanhouse, creado por las artistas Judy Chicago y Miriam Schapiro. Donde se aplicaban las teorías feministas y se reivindicaba el uso de materiales utilizados en la artesanía.
- Los temas son tratados por medio de estrategias y técnicas variadas, y en su mayoría son piezas que critican estereotipos sociales
- Utilización de técnicas como la fotografía, las instalaciones o el video arte.
- En ocasiones se trata de sacar el arte fuera de los museos y de las instituciones, y acercarlo a la calle.
- Hoy, junto con la relevancia del arte digital, siguen coexistiendo esas estrategias.
- Comienza la valoración de mujeres artistas que actuarán como referente para las nuevas generaciones. Son figuras como Sonia Delaunay, Remedios Varo o Hannah Höch, entre otras.
- Uso de materiales extra pictóricos y utilización de técnicas no vinculadas a la alta cultura, como libros de artista, fanzines, cómics, así como la inclusión de una disciplina utilizada por muchas artistas, a saber, la performance. Procedimiento artístico que comenzó a utilizarse por las denominadas primeras vanguardias (Dadaísmo, Futurismo), pero en el contexto específico de los años 70 adquiere unos matices diferenciadores que radican básicamente en un deseo de transformación social y política, así como la denuncia al sistema patriarcal a través de temas explícitamente políticos, como la sexualidad, la identidad, los prejuicios y estereotipos. Esta práctica artística va a permitir reelaborar la propia biografía a la vez que reflexionar sobre el cuerpo y la identidad, una identidad sometida a una constante objetualización por la mirada masculina.

Existen numerosos ejemplos de artistas que realizan una crítica al sistema patriarcal, como las performances de Gina Pane, Ana Mendieta, Yoko Ono o Adrian Piper, y en los años 90 las obras de Cindy Sherman. En esta línea, sus performances se erigen como referente clave para las nuevas generaciones de artistas. En nuestro país no sería posible hablar de esta práctica sin conocer las piezas de Esther Ferrer o de artistas como Pilar Albarracín, Itziar Okariz y Eulàlia Valldosera.

EXPERIENCIA Y TRAYECTORIA PERSONAL

Partiendo de la poesía (1989), llego al arte objetual. Tomo contacto con la obra de Ferrer, el grupo Zaj o Joan Brossa. A partir de ese conocimiento mi trayectoria se traduce en un interés por una acción práctica marcada por una tendencia feminista. La experiencia de la maternidad y sus consecuencias (soledad, frustración, sentimientos ambivalentes, falta de independencia), me marca profundamente. Este aspecto coincide con la lectura de mi tesis doctoral donde abordé el tema de la fragmentación en las artes plásticas realizadas por mujeres artistas. La escritura, lectura y contacto con todas las obras y propuestas me permiten tomar conciencia de mi condición y, desde ese instante, mi trabajo se focaliza simultáneamente en una labor práctica (performance, foto acciones, poesía, narrativa) y teórica inspirada en un compromiso feminista.

He realizado performances y arte de acción cuyo objetivo consistía en parodiar los estereotipos de género.

He colaborado con colectivos artísticos, fanzines, y realizado exposiciones con dicha temática.

Mi obra literaria también se ve marcada por esa experiencia. En 1991 comienzo a publicar poesía y narrativa. Mi escritura permanece atravesada por estructuras, formas y temas abiertamente feministas. Se caracteriza por ser híbrida e intertextual; muta de la prosa al poema, de la noticia al diálogo. Abordo temas como la pareja, la familia, los hijos y también asuntos relacionados con el cuerpo y la identidad, a saber, la menstruación o la sexualidad.

Desde hace más de 12 años vivo en Madrid lo que me ha permitido trabajar y tomar contacto, así como conocer a numerosos colectivos y artistas. Continúo publicando y realizando propuestas con temas que guardan relación con el arte y el feminismo. También, en mi trayectoria, existe un ámbito dedicado al trabajo colaborativo: básicamente se trata de performances y cortometrajes.

A continuación, mencionaré uno de los colectivos del que formo parte en la actualidad.

COLECTIVO OFFMOTHERS

Desde 2014 formo parte del colectivo Offmothers. Se trata de un colectivo interdisciplinar. Las artistas e investigadoras que lo constituimos somos Susana Carro, Elena de la Puente, Eugenia Tejón, Natalia Pastor, Gema Ramos y Roxana Popelka.

El proyecto surge con la intención de reflexionar sobre el concepto de maternidad. Realizamos una crítica a la consideración de la maternidad como eje principal de la identidad femenina y como único destino.

Consideramos que la ideología patriarcal sitúa a las mujeres dentro del ámbito de la reproducción y niega su identidad fuera de la función materna. Para ello tomamos como marco de análisis el pensamiento feminista en relación a la maternidad. Desde los estudios sobre el instinto maternal de la autora Elizabeth Badinter, al concepto de amor maternal analizado por autoras como Simone de Beauvoir o Betty Friedan. Ambos, el instinto y amor maternal son construcciones sociales elaboradas por la cultura patriarcal, aprendidas y reproducidas en los medios de comunicación e interiorizadas desde que somos pequeñas, y funcionan como un potente mecanismo socializador.

También queda claro que existe una incompatibilidad entre maternidad y un proyecto artístico. En este sentido no se trata de un problema individual, es decir, no depende del modo de vida de cada una de nosotras, ni de nuestro carácter, sino que es un problema común a todas, por tanto, se trata de un problema político.

Desde 2104 hemos obtenido numerosas residencias artísticas, subvenciones para exposiciones, y este año (2019) nos conceden el premio Museo Barjola, Gijón. Algunos de nuestros trabajos son:

El proyecto Pájaros en la cabeza y que se plasmó en proyecto artístico haciéndose público en marzo de 2016 en las Lavanderías de la antigua Universidad Laboral de Gijón. En formato instalación fueron recogidas biografías de objetos que acompañaron al proceso de creación, documentos sonoros y registros videográficos de las sesiones de trabajo. El material de documentación se ubicó en el interior de las lavadoras y secadoras industriales obligando al espectador a asomarse a las mismas.

En septiembre de 2016 concebimos una pieza sonora titulada Acordamos un viaje perfecto de 8 minutos que describe, a través de una grabación de voz y sonido, el viaje en tren de una madre con sus dos hijas. Y desvela cómo la crianza es un constante fluir de la armonía al caos que se revela insoportable para cualquier persona externa a la escena. Esta pieza sonora se expuso en el contexto de ALNorte Semana del Arte Contemporáneo de Asturias en el Museo del ferrocarril de Gijón y contó con el apoyo de PACA.

Exposición Animales domésticos, en septiembre de 2017 y con motivo de la concesión de una subvención a proyectos artísticos del Ayuntamiento de Gijón que nos fue concedida. La temática que subyacía en esta propuesta expositiva no es otra que una crítica a la dificultad de trascender más allá del ámbito de lo doméstico. Esta constante identificación de la mujer con la reproducción, y el ámbito privado.

En esta exposición se mostraban seis casas blancas, suspendidas desde el techo, o dispuestas

sobre las paredes o en el suelo. El contenido de cada una de ellas sugería una alegoría de la casa como situación existencial.

Nos conceden una segunda residencia artística Laboral Cetro de Creación Industrial, surge la pieza Casa Tomada: *En esta ocasión el colectivo Offmothers propone un hogar como espacio propio, idea desarrollada por V. Woolf. Se trata en esta ocasión de una instalación audiovisual en la que se aprecia una casa seccionada cuyas estancias quedan a la vista. En cada una de las seis habitaciones de la casa se proyectan de modo sucesivo, vídeos con acciones, debates, reuniones del colectivo Offmothers.*

En la actualidad, nos han concedido el premio del Museo Barjola, Gijón, con el proyecto expositivo Dosis Mínimas. Estamos preparando una instalación para la exposición que tendrá lugar en el mes de diciembre de 2019.

CONCLUSIÓN

Desde mi mirada de mujer el arte es una herramienta completa para abordar temas relacionados con la identidad, la experiencia y la emancipación, al igual que constituye un potente instrumento para criticar las relaciones de dominación y desigualdad que surgen en nuestra sociedad y que necesitan ser revisados.

Las obras de las mujeres sirven como referente y, al mismo tiempo, para la recomposición de identidades. Esto no sería posible sin la trayectoria iniciada por el movimiento feminista, que ha servido para que las artistas tomen conciencia de su condición y cuestionen las distintas formas de desigualdad insertas en nuestra sociedad.

En cuanto a la participación de las mujeres en la esfera artística, considero que continúa existiendo el denominado techo de cristal, por lo que la equiparación total no existe en este ámbito y su presencia continúa siendo desventajosa si la comparamos con la de los varones artistas. Este aspecto contrasta con un hecho evidenciable, a saber, la cantidad de mujeres que estudian Bellas Artes o Historia del Arte es muy superior al de los hombres. Por lo que podemos concluir que, a pesar de los innegables avances en el terreno de la igualdad, se sigue privilegiando la presencia del colectivo de varones artistas en todos los ámbitos. La presencia de la mujer debe ser propiciada en todas las esferas artísticas, desde la gestión, producción, investigación, la crítica, así como las prácticas de apoyo (ferias, bienales, dirección).

Desde el mundo académico se ha de incidir potenciando asignaturas relacionadas con el género que permitan conocer referentes femeninos de mujeres artistas que decidieron trabajar profesionalmente, así como implementar medidas a través de actuaciones explícitamente políticas y/o de acción positiva, proporcionándoles una continuidad en su actividad artística para que sus responsabilidades familiares o personales no supongan un freno a su trayectoria.

BIBLIOGRAFÍA

Badinter, E. (2011): La mujer y la madre. Madrid: La Esfera de los libros.

Dossier artístico del colectivo Offmothers, 2019.

Fernández-López, M. (2012): “Apuntes para una educación artística desde la igualdad”. En Mujeres en el sistema del arte en España, Madrid: MAV y EXIT.

Nochlin, L. (1971): “Why there have not been great women artist”? En Women, Art and Power and others essays, London: Thames & Hudson.

Serrano, A. (2000): Mujeres en el arte, espejo y realidad. Barcelona: Plaza y Janés.

UNA DESIGUALDAD ESTRUCTURAL EL ARTE NO TIENE SEXO, PERO QUIENES LO PRODUCEN PARECE QUE SÍ

LOURDES MÉNDEZ PÉREZ
CATEDRÁTICA DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL
PROFA. DRA. FACULTAD DE BELLAS ARTES
DE LA UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO UPV/EHU

*P. Parece que en los últimos años hay un mayor interés por reivindicar y descubrir escritoras
R. Sí, se publica un abanico más amplio de mujeres de distintos países y con distintas experiencias. Pasó también en los años setenta y luego dejó de pasar. Va y viene.*

[Entrevista a Margaret Atwood, Babelia 07.09.2019].

“Yo, artista nacido en África [...] sé que las únicas ocasiones que me han permitido presentar mi trabajo en público, fuera de África, son ocasiones de tipo ‘étnico’ en las que otros me atribuyen el rol del ‘otro africano’ [...]. Me da la impresión de ser un secuestrado de esa máquina extraña que integra a los artistas nacidos en África en el mundo del arte, a la par que los excluye en una categoría aparte”

[Carta de Hassan Musa al comisario de la exposición Partage d'exotisme -Lyon, 2000-, rechazando participar en ella].

Aunque casi dos décadas separan la cita de la escritora Margaret Atwood de la del artista visual Hassan Mussa, ambas apuntan hacia complejos problemas que siguen vigentes. Problemas que urge resolver en un momento como el actual en el que, al menos en algunos países de la Unión Europea y desde diferentes posiciones políticas, se celebra públicamente tanto el incremento de exposiciones de artistas mujeres, o de artistas africanos, como que los museos de arte contemporáneo, en plena crisis de redefinición identitaria, abran sus puertas al activismo de género, a la decolonialidad, a las sexualidades *disidentes* y, ahora que tras el *Me Too* vuelve a estar de moda, al feminismo, a la igualdad, a las cuotas de sexo o a la paridad. Hoy por hoy esa apertura, que se concreta en acoger dentro de algunos de esos museos a selectos grupos de especialistas que debaten sobre lo que, en cada momento, está de moda, no ha transformado ni sus programaciones, ni sus colecciones, ni sus ejes de acción. A mi entender, tanto el incremento de exposiciones de artistas mujeres o étnicos, como la atención prestada por los museos de arte contemporáneo a cuestiones como las aquí citadas, deberían analizarse como micro-cambios que no deben hacernos olvidar que, en el campo del arte, sea este nacional o internacional, las artistas -y los étnicos- siguen ocupando una posición de desigualdad estructural. Y que esa posición incide, directamente, sobre la valoración experta de la calidad de ellas y de ellos como artistas y, claro está, de la de sus obras. Hoy por hoy, ni incluir en las colecciones de las instituciones de arte obras de artistas mujeres, de artistas étnicos, de artistas étnicas, ni programar exposiciones dedicadas a esa tipología de artistas socialmente marcados por su sexo y/o su raza o etnicidad,

ni añadir como anexos a la historia del arte que se enseña en institutos y universidades un listado de nombres y obras de artistas mujeres, ni programar recorridos feministas por algunas salas de los museos de arte contemporáneo, ha logrado que las artistas y sus obras dejen de evaluarse a través del prisma de un orden socio-sexual, material y simbólico, que estructura todos los campos de actividad, incluido el del arte.

Buena parte de esas iniciativas, presentadas ante la ciudadanía como democratizadoras de las instituciones de arte, se han ido formulando como resultado del impacto de las diferentes etapas de las luchas feministas y de las teorías feministas - y/o de las diferentes etapas de las luchas anticoloniales y la crítica decolonial- sobre el campo del arte. En lo referido a las artistas, solo reconociendo ese impacto y su onda expansiva, que se prolonga hasta la actualidad, se entiende que Margaret Atwood recordara a su entrevistadora que ya en los años setenta se reivindicaba o descubriría a escritoras y, añadido, a las artistas visuales. Y también que señalara que *luego dejó de pasar. Va y viene*. Pero ¿Por qué dejó de pasar? ¿Por qué va y viene? Desde mi punto de vista esos vaivenes son resultado de una dinámica que se puso en marcha en los setenta y concierne, por una parte, a la renovación de las luchas feministas en cada contexto local; por otra, al impacto de las teorías feministas sobre el campo del arte, sus principales agentes e instituciones y, por otra, a cómo al amparo de las políticas de igualdad de género vigentes en algunos países, han aumentado las exposiciones, encuentros, debates y congresos en torno a las mujeres artistas o al arte de mujeres. Dos etiquetas que considero analíticamente problemáticas puesto que la primera de ellas, antepone el sexo social -mujer- a la profesión -artista-; la segunda, porque presupone la existencia de un arte propio a las mujeres cuya existencia -y específica esencia- habría que demostrar. Sea como sea, ese aumento de eventos en torno al arte y a las mujeres crea el espejismo de que, en lo que respecta al arte, el cambio ya se ha logrado puesto que cada vez se habla más de las artistas. Y, sin embargo, nada más lejos de la realidad. Que, por ceñirnos al siglo XX, estas hayan estado presentes produciendo y exhibiendo obras, que algunas hayan alcanzado una notoriedad en ningún caso equivalente a la de sus homólogos varones, no significa que se haya logrado transformar estructuralmente el sistema de sexo/género que, en cualquier sociedad y sea cual sea su contenido, rige las relaciones sociales entre mujeres y hombres. Lo que significa es que, gracias a las luchas feministas se ha conseguido, como señalaba en 1983 la artista usamericana Martha Rosler, un espacio para las voces de las mujeres y, lo que no se ha logrado, es provocar un cambio social fundamental (Rosler, 2011).

Han transcurrido casi cuarenta años desde que Rosler llamara la atención sobre esa realidad y la situación no ha variado. Y no lo ha hecho porque, en nuestras sociedades contemporáneas, dar espacio a las 'voces de las mujeres' -o a las de étnicos, gays, lesbianas, migrantes, racializados, trans, queer,...- se ha ido imponiendo como expresión del respeto hacia una diversidad identitaria leída, personal y colectivamente, en clave de subjetividad individual. Y mientras que, políticamente, se apostaba por ese camino que entrañaba escaso o nulo riesgo para los dirigentes y que, a la par, satisfacía -al menos un poco- a sujetos minorizados que por vez primera disponían de espacios públicos para expresarse, no se seguía trabajando para producir ese cambio social

fundamental, es decir, para intentar erradicar las desigualdades derivadas del sexo, la 'raza' o la etnicidad y, no se olvide, de la clase, por muy en revisión que, dada la reestructuración del mundo del trabajo, esté hoy esa noción. Ese cambio social fundamental solo será posible si los sujetos minorizados no permiten que se les encierre, simbólicamente, en esos espacios identitarios ya que eso contribuye a proyectar socialmente una imagen esencializada de sus identidades y, en lo que respecta al campo del arte, de sus obras. El gran reto político pendiente es reconocer que esos sujetos y sus voces son indispensables para, en lo que aquí interesa, re-estructurar tanto los análisis científico-sociales sobre el campo del arte, como disciplinas que, como la Estética y la Historia del Arte, han elaborado y transmitido, de generación en generación, un conocimiento que, a pesar de las críticas feministas a sus sesgos androcéntricos y etnocéntricos pasa, todavía hoy, por ser neutro y objetivo.

Y, cuando se habla de arte, lo que en nuestras sociedades también se mantiene relativamente estable es su mistificación. Por eso, antes de proseguir quiero aclarar que cuando hablo del campo del arte estoy utilizando una noción de Bourdieu (1977) que remite a un sistema de relaciones objetivas entre diferentes agentes: artistas, críticos/as, galeristas, marchantes, comisarios/as, directores/as de museos, gestores/as culturales. Cada uno de esos agentes ocupa en ese sistema posiciones desiguales y jerarquizadas: artistas emergentes, consagrados, mujeres, étnicos, y poseen diferentes tipos de capital: económico, cultural, social. Lo que estructura el campo del arte son las *luchas de posición* que esos agentes mantienen entre sí, lo que significa que una artista, un crítico, una comisaria, serían el producto de las luchas que, en cada sociedad y periodo histórico, se desarrollan en un campo del arte en constante proceso de transformación. Es en ese campo, en el que tienen lugar las luchas por monopolizar el poder de consagración de artistas y obras, en el que se engendra el valor de las obras de arte y la creencia en dicho valor.

Como me preocupa la persistencia de la mistificación del campo del arte (Méndez, 2009), tanto al menos como me inquieta la especie de amnesia colectiva que rodea a los logros teóricos feministas en lo referido al arte, voy a recordar brevemente estos últimos para, luego, adentrarme en el análisis de lo que sucede con las artistas en el campo del arte.

UN RECORDATORIO, BREVE, DE LO YA HECHO EN EL ÁMBITO TEÓRICO Y EN EL POLÍTICO

A finales de los sesenta del pasado siglo diferentes grupos feministas organizados irrumpieron en el escenario político de diversos países. A la par que esto sucedía, algunas científicas sociales feministas, en su mayoría historiadoras del arte usamericanas y/o británicas, empezaron a analizar un campo de actividad muy mistificado por el moderno pensamiento occidental: el del arte. Algunas de ellas reflexionaron sobre el contenido de las categorías de *gran artista* y *genio* (Battersby, 1989), fundamentales en la construcción de una Historia del Arte canónica, androcéntrica y etnocéntricamente sesgada, y se preguntaron por qué no se aplicaban a las artistas (Nochlin, 1971); otras organizaron exposiciones y recuperaron nombres y obras de

artistas mujeres (Sutherland & Nochlin, 1976); otras escribieron ensayos feministas sobre el arte de mujeres (Lippard, 1976). A la par que esto sucedía, algunas artistas, interpeladas por los debates feministas, creaban obras hoy reconocidas como parte del último movimiento artístico del siglo XX: el del arte feminista. Mediados los ochenta, colectivos de artistas como las usamericanas *Guerrilla Girls* produjeron obras que denunciaban en clave de humor el sesgo androcéntrico y etnocéntrico de las exposiciones y colecciones de los museos de arte. Si en el ámbito académico y artístico ese escenario fomentó la emergencia de análisis teóricos y prácticas artísticas feministas; en el político permitió exigir a los estados que garantizaran la no discriminación por razón de sexo de tal modo que se lograra una igualdad real entre mujeres y hombres. Evoco ese escenario artístico y político estadounidense porque, desde finales de los ochenta, uno muy similar empezó a configurarse en España (Méndez, 2014).

Desde los setenta del siglo XX algunos estados de Europa occidental, sorprendidos ante la erupción de *grupos estructurados de mujeres ejerciendo una presión directa o indirecta sobre (ellos) [...] a crear estructuras encargadas de las cuestiones de la igualdad de los sexos* (Dauphin, 2010:15). En España, esa realidad hizo posible crear organismos como el Instituto de la Mujer (1983) -y sus declinaciones autonómicas- que, haciendo suyas las políticas de género, diseñarán planes de igualdad que solo recientemente -y gracias a las presiones feministas- han incorporado artículos específicos atentos a la posición de las mujeres en los ámbitos del arte y de la cultura. En consonancia con lo que ocurre a nivel internacional dichos organismos difundirán una representación institucional sobre las mujeres *que transforma a uno de los dos sexos en un sector social cuyas condiciones de vida deben reformarse [...] ocultando la visión fundamentalmente política de la relación entre los sexos. Esta despolitización es el precio a pagar para que los Estados puedan plantear globalmente la 'cuestión de las mujeres'* (Hirata & Le Doare, 1998 : 24). Y, en España, siempre en esa misma década de los ochenta, si pasamos del campo político al académico, constatamos que se publican los primeros libros de historia del arte que recuperan nombres y obras de artistas españolas, que se organizan en diferentes universidades los primeros cursos de verano sobre *Arte y Mujer*, y también las primeras exposiciones de artistas mujeres, y que empieza a denunciarse el sesgo androcéntrico de las colecciones de los museos, y la escasez o inexistencia en ellos de una programación que incluya exposiciones de artistas mujeres. Por último, cronológicamente hablando, se crean asociaciones como *Mujeres en las Artes Visuales*, (Madrid 2009) o *Plataforma A* (Euskadi 2011), que propugnan la igualdad de género en el arte, organizan el Festival *Miradas de Mujer*, y reclaman que se apliquen los artículos sobre arte y cultura presentes en las leyes de igualdad. Se trate de estudiantes de arte, de artistas emergentes o consagrados, de comisarios, de galeristas, de críticos, de gestoras/es culturales o de directoras/es de centros culturales o de museos de arte, esos hechos constituyen el telón de fondo del escenario en el que actúan los diferentes agentes del campo del arte.

LA MINORIZACIÓN DE LAS ARTISTAS Y DE SUS OBRAS EN EL CAMPO DEL ARTE

Como en cualquier otro campo de actividad, en el del arte mujeres y hombres actúan e interactúan, ocupan posiciones condicionadas por un orden sexual y simbólico de larga duración que instauration la *valencia* diferencial de los sexos y su jerarquía (Héritier, 1991). Ninguna sociedad es ajena a esa valencia diferencial de los sexos que, en cada sociedad, estructura el mundo social y simbólico, jerarquiza lo masculino y lo femenino, y atribuye a lo masculino un valor superior al que otorga a lo femenino. Es esa valencia diferencial de los sexos y su jerarquía la que hay que transformar si se quiere que la condición sexuada del sujeto artista sea irrelevante para quienes ostentan el poder de crear al creador (Bourdieu, 1977), el de consagrar sus obras, el de establecer cuál es el gusto estético legítimo, y el de producir los saberes autorizados sobre el arte. Por eso es necesario saber cómo ese orden simbólico sexual condiciona la atribución a los artistas y a sus obras de una legitimidad cultural y simbólica que sigue negándose a las artistas y a las suyas; y cómo ese orden afecta a un sistema de consagración que no se ha construido al margen de él, sino en base a él. Y también es necesario tener presente que, en diferentes países de la Unión Europea, hace más de una década que las estudiantes superan en número a los estudiantes en las facultades de Bellas Artes (sin temor a errar en demasía, podríamos hablar de más de un 70% de estudiantes mujeres); que no son excepción las mujeres que dirigen galerías de arte o comisarían exposiciones; y que tampoco lo son las críticas de arte que publican sus trabajos en diferentes revistas especializadas en arte contemporáneo.

Para comprender la minorización de las artistas hay que contextualizarlas en el campo del arte, lo que requiere retener, además de lo ya dicho, que en él funcionan cuatro círculos de reconocimiento claramente jerarquizados (Bowness, 1989) que, aunque no actúan simultáneamente, se retroalimentan. El primero de ellos es el más restringido y está compuesto por los y las artistas. Al igual que en los otros tres, en él se emiten juicios valorativos sobre las obras que no remiten en exclusiva a cuestiones puramente intra-estéticas o artísticas. El segundo lo componen críticos de arte y comisarios. El tercero, marchantes y coleccionistas. Y el cuarto, un público muy heterogéneo que a través de galerías, exposiciones, museos, accede a un limitado número de obras y artistas. Pero el público no es una instancia legitimadora puesto que el proceso de legitimación ya se ha llevado a cabo en los tres primeros círculos. Lo que se le propone al público es aquello que ya ha sido seleccionado por los expertos en arte.

En el arte contemporáneo, si algo caracteriza a los y las artistas que forman parte del primer círculo de reconocimiento es que pretenden distanciarse de las definiciones del arte vigentes. Al hacerlo, crean obras que no pueden emerger como tales (ni ellos o ellas como artistas) si se les aplican los criterios de percepción y apreciación vigentes. La aceptación social de esas obras y artistas exige, como en su día exigió el arte de las primeras vanguardias, la superación de dichos criterios y su sustitución por otros. Mientras que esto sucede, el efecto práctico de la permanencia de los anteriores criterios de percepción y de apreciación sería el inicial rechazo de esas obras y

artistas por parte de ese público heterogéneo que, de todos modos, carece de legitimidad para emitir juicios estéticos o artísticos normativos. El rechazo inicial hacia las nuevas obras y artistas sería por lo tanto *una eventualidad [...] que forma parte de la obra misma [...] (puesto que) el trabajo del artista reposa sobre la transgresión de las fronteras cognitivas que definen lo que puede ser percibido o no como arte* (Heinich, 1998: 72-86). Por su parte, críticos, comisarios marchantes y coleccionistas ocupan el rol inverso al de los y las artistas y *su tarea consiste en integrar en el campo del arte lo que ha sido concebido para transgredir fronteras, ampliando las fronteras del ámbito artístico a objetos o actos que tradicionalmente no eran relevantes* (Heinich, 1998: 79). Una tarea de integración que, en lo que respecta a las artistas y a sus obras, y a los étnicos y a las suyas, todavía parece resultarles problemática. ¿Cómo interpretar si no, por ejemplo, su más que escasa presencia en el palmarés que, de los cien artistas más reconocidos mundialmente, se establece desde 1970 a través de una herramienta estadística, el *Kunstkompass*?

Para elaborar el palmarés, se recurre a una especie de jurado informal compuesto por críticos de arte, directores de museos y grandes coleccionistas privados. Los criterios que utilizan para establecer el palmarés de artistas son: los juicios de esos especialistas; los datos extraídos de las reseñas que sobre tal o cual artista publican las grandes revistas internacionales de arte; la participación de los y las artistas en grandes eventos expositivos con proyección internacional como la Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia; y el hecho de que tal o cual artista exponga, individualmente, en grandes museos o centros de arte. Como puede observarse, quienes usan esta herramienta estadística lo que hacen es retener como válidos los criterios de legitimación hegemónicos en el campo artístico y cruzarlos entre sí para obtener el palmarés. Con independencia de la credibilidad que dicho palmarés nos merezca, y por críticos que podamos ser con el actual uso y abuso de las estadísticas, algo indica sobre los entresijos del campo artístico internacional el hecho de que en 2001 ningún artista español formara parte del mismo (Quémin, 2002) y, en cuanto a las artistas, su presencia no superaba el 10%.

En 2001, para establecer su clasificación, el *Kunstkompass* barajaba una base de datos de 10.000 artistas y, seis años después, disponía de una base de datos de más de 150.000 artistas. Con semejante volumen, indicaba uno de sus responsables, era imposible que los profesionales del arte pudieran tener una visión de conjunto de las carreras de todos ellos, visión que, según él, *una máquina sí puede tener*. Y es esa máquina la que, en 2007, con 140.000 artistas más que evaluar, mantenía el mismo porcentaje de artistas mujeres que en 2001 entre los cien primeros. Ciertamente es que, quizás como efecto de un año fausto para la recuperación del arte feminista, tres de ellas figuraban entre los 10 primeros: Rosemarie Trockel, Louise Bourgeois y Cindy Sherman, posición que repitieron en 2008 y perdieron en 2009, año en el que ninguna artista formaba parte del *Top Ten*. Habrá que esperar hasta 2010 para que la ya fallecida Louise Bourgeois vuelva a figurar, en quinta posición, en el famoso ranking. Si a esto se le añade que, desde hace años, los cien primeros puestos los ocupan, mayoritariamente, artistas alemanes y estadounidenses, seguidos por algunos británicos, y por unos pocos suizos, italianos y franceses, podemos deducir sin demasiado esfuerzo que quienes en la práctica parecen controlar el campo artístico son varones

occidentales de nacionalidad alemana, estadounidense o británica. Por eso habría que plantear la hipótesis de que son ellos quienes siguen reproduciendo el marco conceptual que hace difícil legitimar a las artistas, a los artistas étnicos y, por extensión, a sus obras. Y por eso no habría que olvidar que la constitución de los valores artísticos contemporáneos, por muy diversos que sean, se lleva a cabo a través de la articulación del campo artístico y del mercado, ratificando el precio obtenido por una obra un trabajo no económico de otorgar credibilidad estética, *un trabajo de homologación del valor realizado por los especialistas, es decir, los críticos, historiadores del arte contemporáneo, conservadores de museo, administradores del arte y comisarios de exposiciones* (Moulin, 2003: 41). Y tampoco habría que olvidar que para que una obra obtenga la etiqueta de contemporánea no basta con que haya sido creada por un artista. Para obtenerla es indispensable que su productor o productora formen parte de los circuitos artísticos internacionales, se den a conocer a través de galerías, exposiciones, museos y salas de ventas, y consigan que galeristas, marchantes, comisarios, coleccionistas y críticos se ocupen de su promoción.

Si, como ya he dicho, el trabajo creativo de los y las artistas consiste en transgredir, y el de críticos, comisarios, marchantes y coleccionistas es el de incorporarlo al campo del arte, hay que reconocer que, en lo que respecta a las artistas, ese trabajo sigue fracasando. Tan llamativo es el fracaso que un sociólogo como el ya citado Alain Quémin, que en anteriores investigaciones no había retenido el sexo como variable sociológica, se ve obligado a hacerlo y a dedicar un capítulo completo de su libro al tema. Quémin afirma que *el mundo del arte contemporáneo está muy generizado y que [...] las mujeres ocupan globalmente una posición dominada. Esto es cierto para las artistas y su reconocimiento institucional, y lo es todavía más para el mercado, y la tendencia se encuentra también en lo que concierne al poder en el mundo del arte contemporáneo* (Quémin, 2013: 383). Y concluye: *es como si estructurándose el mundo del arte contemporáneo hubiese logrado mantener a las mujeres cada vez más a distancia [...] (estas) parecen enfrentarse a un techo de cristal que parece prohibir toda perspectiva de acceder a la paridad entre los artistas más visibles* (Quémin, 2013: 385). Estas conclusiones a las que llega Quémin, coinciden con las planteadas veinte años antes por la socióloga del arte Raymonde Moulin. Sin retener ninguna perspectiva feminista, Moulin mostró cómo en Francia el sexo social y la clase intervenían de modo decisivo en el reconocimiento de los y las artistas. El mayor grado de visibilidad lo obtenían los artistas de origen social alto, con estudios universitarios de bellas artes, y que poseían una amplia red de amigos o conocidos bien situados socialmente, y el menor, las artistas. Para la socióloga, *por influencia de la formación recibida [...], y/o por la interiorización de la imagen social tradicional de la feminidad artística [...] sus prácticas artísticas y sus opciones estéticas contribuyen a alejarlas del nivel más alto de éxito social* (Moulin, 1992: 41), nivel que requiere que las artistas aseguren su presencia en la escena artística participando en exposiciones colectivas e individuales, nacionales e internacionales.

Desde mi posición analítica, no son las prácticas y las opciones estéticas de las artistas las que les impiden alcanzar altos niveles de éxito, sino el cómo las interpretan los agentes legitimadores que controlan el campo del arte. Son esos agentes los que han considerado la escasez de artistas

mujeres célebres como el resultado de un menor potencial creativo, de una falta de genio propia a la naturaleza de las mujeres, que se reflejaría en sus obras. Si aceptamos el postulado de que el campo del arte está marcado por constantes luchas para imponer *las legítimas categorías de percepción y apreciación (estética)* (Bourdieu, 1977: 39), categorías que van a permitir incluir o excluir de él y, a posteriori, de las páginas de la historia del arte a cientos de artistas, desde una antropología feminista del campo del arte habría introducir en él aquellas categorías que permitieran percibir y apreciar a artistas y obras sin sesgos estéticos idealista, sexuales, de clase o étnicos. Pero cómo conseguirlo cuando los principales agentes legitimadores del campo del arte -y a menudo las propias artistas- eluden reflexionar sobre el carácter socio-sexual de esas dificultades; cuando las leyes de igualdad y las políticas de género vigentes en los estados democráticos se muestran no se sabe si poco deseosos o incapaces de combatirlas; cuando en todas las disciplinas sociales y humanas las teorizaciones feministas, indispensables para pensar críticamente los sistemas socio/sexuales de los que formamos parte y que nos configuran, carecen de legitimidad académica y se transmiten difícilmente. Y quizás sobre todo cómo conseguirlo en un siglo XXI en el que las desigualdades y las jerarquías se han incrementado, en el que coexisten múltiples sujetos sociales reclamando reconocimiento, y en el que tanto en el campo del arte como en otros, las personas de sexo social mujer siguen estando no solo infra-representadas, sino infra-valoradas.

PARA SEGUIR AVANZANDO

Sería tan falso negar que en los últimos cuarenta años no ha variado la posición de las artistas occidentales en el campo del arte, como afirmar que en él las artistas ya son consideradas como artistas, a secas. Sería tan erróneo mantener que esas variaciones en nada son deudas de los logros materiales, simbólicos, políticos y jurídicos obtenidos para las mujeres por las sucesivas olas feministas, como pensar que las variables -sexo, raza o etnicidad, clase- que estructuran las relaciones sociales en todos los campos de actividad no actúan en el mistificado campo del arte. Y, dicho esto, reconozcamos que ni los análisis feministas que desvelan los sesgos de las teorías del arte, ni el esgrimir datos cuantitativos sobre las posición de las artistas mujeres, han resquebrajado el techo de cristal que detiene, material y simbólicamente, las trayectorias de las artistas. En España, ninguna de las iniciativas resultantes del ajuste pragmático a la coyuntura creada por las políticas de género institucionalmente avaladas ha logrado erradicar la desigualdad en el campo del arte, ni en las instituciones de arte.

Recordaba la ya fallecida filósofa belga Françoise Collin en una conferencia pronunciada en 2008 que, en Francia, gracias al movimiento feminista, dos efectos estaban incidiendo el uno sobre la sociedad, el otro sobre el arte. Denominó al primero *efecto Beauvoir* y resultado de él serían las iniciativas para *subsana r siquiera relativamente la asimetría sexual velando por la presencia de mujeres en todas las manifestaciones*. Al segundo, lo denominó *efecto Duchamp* y apunta hacia el cambio del estatus de la obra de arte cuando una cosa cualquiera puede convertirse en arte. Pero para que eso sea posible, es necesario *fortalecer la autoridad de aquel/aquella que la afirma: esa*

cosa cualquiera no es enunciable por quien quiera que sea. Porque la autoridad de enunciar sigue sin reconocérsenos a las mujeres, seamos artistas o no, toda política cultural feminista debería articular el *efecto Beauvoir* y el *efecto Duchamp*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATTERSBY, Christine (1989): *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. London. The Women's Press.

BOURDIEU, Pierre (1977): "La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 13:13- 45.

BOWNESS, Alan (1989): *The Conditions of Success. How the Modern Artist rises to Fame*. London. Thames & Hudson.

DAUPHIN, Sandrine (2010): *L'État et les droits des femmes. Des institutions au service de l'égalité?* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

HEINICH, Nathalie (1998): "Des conflits de valeurs autour de l' art contemporain", *Le Débat*, 98: 72-86.

HERITIER, Françoise (1991): "La valence différentielle des sexes au fondement de la société?" *Journal des anthropologues*, (45): 67-78.

HIRATA, H.; LE DOARE, H. (coords.) (1998): *Les paradoxes de la mondialisation*, Cahiers du Gedisst, 21, París. L'Harmattan.

LIPPARD, Lucy R. (1976): *From the Center. Feminist essays on women's art*, Toronto, Fitzhenry & Whiteside Limited.

MENDEZ, Lourdes (2009): *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo [...] al contemporáneo*. Madrid. Síntesis

___ (2014): "Feminismos en movimiento en el Estado español: ¿re-ampliando el espacio de lo político?", *Revista Andaluza de Antropología* (6): 11-30.

MOULIN, Raymonde (1992): *L'artiste, L'institution et le marché*. Paris, éditions Flammarion.

___ (2003): *Le marché de l' art. Mondialisation et nouvelles technologies*. Paris. Flammarion.

NOCHLIN, Linda (1973) [1971]: "Why have there been no great women artist?", en Th.B. HESS. E.C. BAKER (eds.) *Art and sexual politics*, Nueva York, Macmillan, 1-43.

QUEMIN, Alain (2002): L' art contemporain international: entre les institutions et le marché. (Le rapport disparu). Paris. J. Chambon/Artprice.

___ (2013). Les stars de l' art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels. Paris, éditions du CNRS.

ROSLER, Martha (2011): "La figura del artista, la figura de la mujer", *Youkali* (11): 5- 14.

SUTHERLAND, Ann & NOCHLIN, Linda (1976): *Women Artists: 1500-1950*, Nueva York, A. A. Knopf.

SIN TÍTULO

PEPA SANTAMARÍA
LICENCIADA EN BELLAS ARTES
MÁSTER EN PINTURA. ARTISTA Y DOCENTE
PRESIDENTA DE LA ASOCIACIÓN EMPODERARTE

Pepa Santamaría (Madrid, 1961) es profesora de Bellas Artes en Tufts University, Skidmore College y USAC (University Studies Abroad Consortium) en Madrid, y presidenta de la asociación internacional de mujeres artistas EmPoderArte AIMA.

<http://pepasantamaria.jimdo.com/>

<https://www.asociacion-empoderarte.org/>

En estas páginas ofrezco una narrativa personal de mi recorrido como artista que retorna a Madrid y mi vinculación con la asociación internacional de mujeres artistas EmPoderArte AIMA. Comparto la experiencia de EmPoderArte como asociación feminista y activista sin ánimo de lucro que busca conseguir una mayor visibilidad de la mujer en el arte, luchar a favor de la equidad entre mujeres y hombres y denunciar la violencia machista. Comento además las maneras en que genera redes de apoyo entre mujeres artistas.

En las navidades de 2014, junto con los propósitos de ir al gimnasio, no tomar tanto azúcar e ir a ver más exposiciones de arte, me propuse buscar un colectivo de artistas. Después de vivir diez años en Estados Unidos me sentía desvinculada y quería entrar en contacto con otras mujeres artistas. Pensé que esto me motivaría a crear más obra y a entablar redes con personas con mis mismos intereses sociales.

Preguntando a las amigas di con algunos nombres de asociaciones, y después de investigar qué hacían y quién las formaba me decidí por entrar en Generando Arte (que así es como se llamaba entonces EmPoderArte).

Ya en mis 30 había formado parte de Cogam (colectivo de gais y lesbianas de Madrid) y me pareció muy enriquecedor compartir ahora de nuevo mi manera de pensar y vivir con gente que compartía los mismos intereses sociales y culturales. La idea de mujeres artistas produciendo arte colectivamente con temas sociales me pareció muy atractivo.

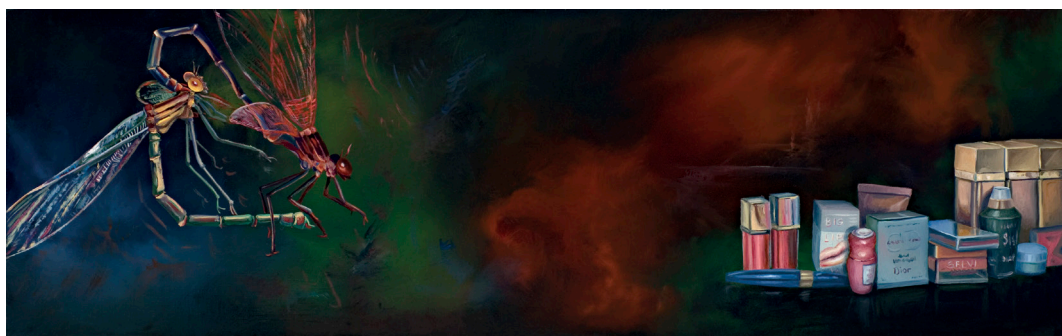
MI OBRA

El tipo de obras que estaba haciendo antes de ir a estudiar Bellas Artes a Estados Unidos estaba influenciado por mis estudios en Artes Decorativas y exploraban las huellas que dejamos las personas en los sitios que habitamos. Me interesaba básicamente explorar el concepto de palimpsesto y las capas de vivencias que vamos dejando detrás nuestro. Casi todos los trabajos de esa época tenían como sujeto fachadas o interiores de casas y calles. Se trataba de espacios habitualmente ausentes de personas.

ESTADOS UNIDOS

Durante diez años viví en los Estados Unidos, donde llevé cabo mis estudios de Bellas Artes (Bachelor of Arts por Hamilton College 2002-2005, Master of Fine Arts in Painting por Syracuse University 2005-2008) y empecé a trabajar en diversos proyectos relacionados con identidad, violencia institucional y deshumanización.

A través del proyecto de fotografía Visible/Invisible estuve explorando mi localización social y mi identidad como lesbiana utilizando el lenguaje simbólico de la luz y el movimiento para desarrollar un lenguaje visual que trata de capturar la exclusión institucional y las intervenciones frente a esa borradura. La primera parte de este proyecto, Conversaciones en casa, se enfoca en la necesidad de invisibilizar aspectos personales con el fin de evitar el consabido coste social de pertenecer a una minoría. La segunda parte, Conversaciones en la iglesia, se desarrolla en el interior de iglesias católicas en España y Perú y reflexiona sobre la institución eclesiástica que niega el poder interpretativo a las mujeres (solo los hombres pueden perdonar los pecados, dar misa, impartir sacramentos, e interpretar las escrituras) y construye a las lesbianas como aberraciones. Los autorretratos de esta serie representan la transparencia de las mujeres dentro de la iglesia católica, pero también invaden ese espacio e interrogan esa exclusión.



Por otro lado, influida por los acontecimientos del momento, empecé a explorar temas con carga social y política reflejada en una serie de dibujos que forman el proyecto Intervenciones. Recordemos que, en el 2003, EE.UU. invade Afganistán y poco después Irak. Ambos hechos influyeron decisivamente en la concepción de estos dibujos.

En mi proyecto Mataderos mi intención era hacer que el espectador se sintiera incómodo ante las imágenes de animales humanizados descuartizados y se preguntara a qué niveles de deshumanización y abuso ha llegado nuestra sociedad moderna.

Estos proyectos cuestionan a las instituciones en el poder que torturan, marginan y eliminan a las personas no gratas y a nosotros mismos que consentimos con nuestro silencio y pasividad que esto ocurra.

ESPAÑA

Cuando regresé a España en el año 2008, busqué maneras de participar activamente y conectarme con artistas locales. Participé en algunas exposiciones colectivas, como la exposición en homenaje a Miguel Hernández que se hizo en los Alcázares, Murcia, e hice tres exposiciones individuales con acuarelas, basadas en paisajes y temáticas relacionadas con la zona en donde vivía en ese momento, el área del Mar Menor.

Instalada de nuevo en Madrid, mi ciudad natal, empecé a trabajar como profesora de bellas artes para universidades estadounidenses. De esta época quisiera destacar la serie de acuarelas *Maraña de Poder* que conecta redes globales de poder financiero y político que han tejido la trama fraudulenta que ha afectado a todo el planeta desde la crisis económica de 2011. La serie invita a una reflexión sobre los mecanismos de enriquecimiento y acumulación de una minoría y la consecuente precarización de la vida de la mayoría. En los diferentes cuadros están representados algunos actores de este desastre mundial: el FMI, el Banco Central Europeo, la Casa Blanca, Wall Street, etc.

EMPODERARTE

Desde que entré en EmPoderArte en 2014 he dedicado tiempo y esfuerzo en ayudar a crear una asociación que no solo hace exposiciones con la intención de crear conciencia sobre temas relativos a la condición de ser mujer en nuestro país, sino que nos enriquece a cada una de las socias proporcionándonos una red de apoyo fundamental.

EmPoderArte es una asociación internacional, feminista y activista, sin ánimo de lucro, formada por cerca de 50 mujeres artistas, cuyos objetivos son conseguir una mayor visibilidad de la mujer en el arte, luchar a favor de la equidad entre mujeres y hombres y denunciar la violencia machista.

Desde el primer momento (nuestra actividad se inicia en 2014 bajo el nombre de colectivo *Generando Arte*, y desde 2016 EmPoderArte) hemos realizado exposiciones y mesas redondas sobre los temas más actuales y conflictivos de nuestra sociedad relacionados a las experiencias de las mujeres, como:

El aborto. Esta exposición fue producida como reacción al intento, del entonces ministro de justicia Alberto Ruiz-Gallardón, de cambiar la ley del aborto y volver a supuestos arcaicos ya ganados en años anteriores.

En la exposición *Equilibrando la balanza* tratamos sobre de la manifiesta desigualdad entre hombres y mujeres.

Con respecto a la relación que se establece entre la mujer y la naturaleza, hicimos una exposición en el pueblo madrileño de Navacerrada.

Lo hace porque te quiere es una de nuestras exposiciones que trata directamente de los malos tratos y la violencia machista.

Nuestra visión artística sobre el cuidado de ancianos, realizado tradicionalmente por mujeres, quedó reflejado en esta exposición en la que usamos un formato de 33x33 cm. Es un formato que solemos usar a menudo ya que nos permite un fácil transporte de las obras y al mismo tiempo la estética de las exposiciones, con todos los cuadros del mismo tamaño, resulta, por su uniformidad, muy atractiva.

Los micromachismos, tratados en la exposición Blanco, Negro y Magenta, es un tema que estamos observando con preocupación, ya que actitudes machistas que pensábamos desaparecidas en las nuevas generaciones, están volviendo a aflorar entre los adolescentes especialmente en forma de control de sus parejas a través de dispositivos como los teléfonos móviles, redes sociales, etc.

Hemos hecho una exposición sobre el empoderamiento de la mujer en África en donde reflexionábamos sobre la situación socioeconómica de las mujeres en ese continente. Se contactó con asociaciones en España como KARIBÚ y en Mozambique con Khamimambo. Una de nuestras socias les hizo una visita in situ, aprendiendo cómo se ayudaba a niños y madres, visitando el recinto de enseñanza. Se aprovechó la visita para dar un taller de pintura a los niños y otro a sus madres.

Coproducimos junto con la actriz y activista Amparo Climent, la exposición La Valla de Melilla. 100 artistas en la Frontera Sur, en donde, además de los cien artistas que participaron en la muestra, Amparo se trajo de la frontera dibujos de los y las migrantes en donde expresaban sus preocupaciones y deseos de cambio.

Fuimos seleccionadas, entre más de 200 candidatas, para formar parte de los eventos del V centenario de Santa Teresa de Ávila, exponiendo en el fantástico Palacio de los Verdugos y en Alba de Tormes.

Además de trabajar sobre un tema concreto, compartimos todas las socias lecturas, conferencias online, y demás información para apoyar nuestras obras con un componente conceptual que aúne nuestro mensaje.

En la exposición Bebés Robados que hicimos en San Fernando de Henares, Madrid, por ejemplo, elegimos como punto de partida para crear nuestras obras el libro Desterradas Hijas de Eva de Consuelo García del Cid. Ella junto con mujeres de asociaciones de niños robados y el abogado y activista Carlos Slepoy vinieron a la inauguración y aportaron su experiencia en este tema,

creandose redes de colaboración que duran hasta hoy en día. Esta exposición, comisariada por Luz Velasco y Beatriz Velardiez, se ha mostrado tres veces más. Una de ellas como parte de las jornadas sobre Bebés Robados en la Universidad Carlos III de Getafe en 2016. Otra vez en el Museo/Infantado de Guadalajara, actividad incluida en la Bienal de Miradas de Mujeres en 2016; contamos con una mesa redonda con Soledad Luque (de la asociación Todos los niños robados también son mis niños), la escultora y activista feminista Pilar V. de Foronda, socia de EmPoderArte, y el historiador Julián Vadillo.



En nuestras últimas exposiciones estamos incorporando siempre mesas redondas para crear sinergias con colaboradoras de universidades, el mundo de la cultura y el activismo social. Es una manera de enfocar los temas que tratamos desde el conocimiento y la palabra, que complementa el mensaje producido por nuestras obras.

La exposición Bebés Robados también ha sido mostrada recientemente en el Claustro de los Archivos del Movimiento Obrero en Alcalá de Henares de Madrid en 2019 en donde nuevamente contamos con la colaboración de Soledad Luque, Pilar V. Foronda y Cristina Gutierrez Meurs, artista, escritora y socia de EmPoderArte. Este comisariado lo hicieron Viriviana Duncan y Luz Velasco.

Uno de los propósitos de la asociación EmPoderArte es dar visibilidad a mujeres del mundo de la cultura, siempre menos reconocidas que sus compañeros varones. En este sentido, hemos hecho tres exposiciones en homenaje a estas mujeres a veces casi desconocidas para el gran público.

En la exposición Permitido Indagar, comisariada principalmente por María Jesús Aragonese, que hicimos en la iglesia de los Caracciolo de Alcalá de Henares, elegimos cada una de nosotras una artista contemporánea viva y entablamos un diálogo con ella a través de nuestras obras. Algunas de las artistas plásticas elegidas fueron Carmen Laffón, Carmen Calvo, Chiaru Shiota, Concha Jerez, Cristina Iglesias, o Yoko Ono. Aunque no siempre participamos todas las socias en las exposiciones (habitualmente nos apuntamos una 35) en esta ocasión se hizo un llamamiento para que todas participáramos. Fue realmente una exposición entrañable, en donde pudimos juntarnos y conocernos en persona muchas de nosotras (si bien la mayoría vivimos en Madrid o en sus alrededores, hay socias por toda la geografía española y en el extranjero), e incluso vinieron a la inauguración algunas de las artistas homenajeadas como Rosa Muñoz, Negra Sousa o Concha Jerez.



Para la exposición titulada Perfiles de Damas realizamos retratos de mujeres relevantes del mundo de la cultura, a las que Elisa Mancini hace referencia en su libro del mismo título. Esta exposición se ha expuesto en el consulado italiano de Madrid en 2015 y en Presso Casa Nova en Napoles, Italia en 2016. Entre estas mujeres destaco a Lola Álvarez Bravo, Leonora Carrington, Alfonsina Storni y Frida Kahlo.

En la exposición Pabellón de Mujeres Ilustres mostrada en cuatro salas, dos veces en Madrid, una en Getafe y una en Fuenlabrada, hicimos retratos de mujeres destacadas de la Generación

del 27. Las llamadas Sin Sombrero. Algunas de las artistas retratadas son Angeles Santos, Maruja Mallo, Remedios Varo, Delhy Tejero, María Teresa León, Margarita Manso y María Zambrano. Los últimos comisariados de esta exposición han sido llevados a cabo por Silvia Martínez Cano y Asunción Bau.

En este punto me gustaría hablar del proceso de producción de nuestras exposiciones. Algunas de nuestras exposiciones han surgido, como veíamos en el caso de la exposición sobre el aborto, por una alarma social que amenaza con quitarnos derechos, otras veces porque es un tema de interés actual como los vientres de alquiler, otras porque de alguna institución nos piden crear una exposición específica para unas jornadas, un evento, etc.

Los temas que tratamos pueden surgir desde la junta directiva, formada por diez de nosotras, o por parte de cualquier socia. Una vez elegido el tema se piden voluntarias para ser las comisarias de la exposición; habitualmente dos, pero a veces tres personas se encargan de toda la organización, con ayuda de la junta, que maneja los protocolos de producción y los estándares de excelencia de las exposiciones. Se manda una convocatoria a las socias con plazos de presentación de las imágenes de las obras y la documentación que las acompaña.

Se crea un chat (WhatsApp) específico con las artistas que van a formar parte en la exposición para estar en todo momento conectadas, desde donde nos mandamos información por ejemplo de artículos o videos relacionados con el tema, de manera que se cree un marco teórico común que da como resultado una exposición que funciona como una instalación, con el mismo hilo conductor.

A través de nuestros contactos (universidades, centros culturales, instituciones gubernamentales) buscamos una sala y ponemos en marcha la producción de un catálogo virtual, los carteles, posters, banderolas, cartelas explicativas de cada obra con la ficha técnica de la obra y un comentario de la autora explicando el sentido de su creación. Producimos notas de prensa y tenemos un par de socias encargada de dar publicidad a nuestras exposiciones en las redes sociales.

En la inauguración de nuestras exposiciones solemos ofrecer algo de comer y beber al público que nos acompaña y las comisarias, junto con las artistas presentes, hacemos una visita guiada de la exposición a lxs asistentes. La clausura solemos hacerla coincidir con la mesa redonda, aunque no siempre. Hemos comprobado que nos da más publicidad hacer la mesa redonda a mitad del periodo expositivo o en la inauguración.

Para terminar, quisiera ahora presentaros un par de las exposiciones en las que yo he sido co-comisaria, ya que considero que estos son dos de los grandes temas con los que las feministas nos estamos enfrentando estos días.

El primero es la trata de personas y la prostitución, que se ha convertido en el segundo negocio más rentable después de las armas, por encima incluso del negocio de las drogas, moviendo unos 7.000 millones de dólares anuales. Solo en España hay cerca de 45.000 mujeres y niñas que son víctimas de este lucrativo negocio para los proxenetas, que se aprovechan de las condiciones de precariedad de mujeres extranjeras que buscan mejorar su vida y la de su familia, pensando que vienen a trabajar como empleadas, o vendedoras y encontrándose con un mundo de abuso y violencia extrema.

Esta exposición titulada *Traficadas*, que he comisariado con mis compañeras Sara Beiztegi y Silvia Martínez Cano, ha sido exhibida en la sala Santa María la Rica de Alcalá de Henares, en la Sala Okendo de San Sebastián-Donostia, así como en Madrid, Cáceres y Badajoz, con una excelente acogida por parte del público, tanto de la exposición como de las mesas redondas que organizamos con expertas como Ana de Miguel, profesora de Filosofía Moral y Política en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, Beatriz Ranea, experta en perspectiva de género, prostitución y trata, Amelia Tiganus, superviviente de prostitución y trata, y activista de *feminicidio.net*, Rosa San Segundo directora del Instituto Universitario de Estudios de Género de la Universidad Carlos III de Madrid, entre otras.



Al hilo de algunas exposiciones van surgiendo ideas para una siguiente exposición. Traficadas, por ejemplo, nos abrió los ojos ante otro de los temas de interés para nosotras artistas feministas como es el uso desmesurado por parte de los jóvenes de la pornografía que está produciendo una deshumanización en las relaciones íntimas, una tendencia al desprecio y la humillación de las chicas, así como al uso de la violencia. Un tema que seguro vamos a querer abordar en exposiciones futuras.

Cuando estamos preparando una exposición, además de hacer circular entre las artistas artículos, videos y libros del tema elegido, solemos organizar una comida con una experta en el tema que tratamos. Estas comidas tienen mucho interés para nosotras porque además de profundizar de la mano de nuestra invitada en el tema de la exposición de ese momento, nos da la oportunidad de juntarnos y ponernos al día entre nosotras. Por nombrar algunas de nuestras invitadas, hemos organizado comidas con la jurista y directora de la Fundación Mujeres Marisa Soleto, con la periodista de TVE Montserrat Boix, con la profesora de derecho constitucional de la universidad Rey Juan Carlos Laura Nuño, con la artista plástica Marina Nuñez, con la fundadora de la Biblioteca de Mujeres de Madrid Marisa Mediavilla, con la política y activista española en favor de los derechos LGBTI Beatriz Gimeno, entre otras.

La otra exposición que he comisariado junto con dos compañeras, María García del Salto y Paz Barreiro, el año pasado ha sido la de Vientres de Alquiler, de nuevo uno de los temas de primer orden en la agenda feminista hoy en día. A través de esta mal llamada técnica de reproducción se mercantiliza nuevamente el cuerpo de mujeres con necesidades económicas, con la excusa neoliberal de la libre elección. Para nosotras no deja de ser una grave violación de los derechos humanos de las madres y los bebés, y una evidencia más de un sistema perverso que cosifica mujeres y menores.

En la mesa redonda de esta exposición (exposición que costó año y medio poder sacar a la luz, así de controvertido es este tema), contamos con Alicia Miyares, filósofa y escritora feminista destacada por sus trabajos sobre igualdad, y con Nuria González, abogada especialista en bioética y Derechos Humanos. Nuestra socia y mentora Pilar Careaga, histórica activista por los derechos de las mujeres, moderó esta mesa. La asistencia de público fue enorme, muestra de lo preocupante que resulta este tema entre la población.

Para el año 2020 estamos preparando una exposición con el ánimo de explorar y dar a conocer el genocidio de mujeres a las que llamaban Brujas que se produjo durante la transición del feudalismo al capitalismo. Para pensar esta exposición hemos tomado como marco teórico el libro de Silvia Federici Calibán y la Bruja en donde se pone en evidencia la retroalimentación del capitalismo y el patriarcado y la expropiación por parte de las élites en el poder del cuerpo, los saberes, las propiedades de las mujeres, y la autonomía de su capacidad reproductiva. Esta exposición va a ser exhibida en la sala Okendo de San Sebastián – Donosti, en el Museo de Durango y en Tolosa.



A través de los años se han creado verdaderos vínculos de amistad y apoyo mutuo entre nosotras, las que formamos parte de la asociación. Cada montaje, desmontaje, inauguración, etc. se convierten en una ocasión para vernos, charlar, y estrechar lazos. Mencionaba antes de la creación de un chat específico para cada exposición, pero tenemos también un chat general, en donde participan las cincuenta y tantas socias sean de México, Colombia, Estados Unidos, las Islas Canarias, País Vasco, Cataluña, Alicante, Andalucía, o de los alrededores de Madrid en donde comentamos actividades de interés común: exposiciones, manifestaciones, películas, libros, y un largo etcétera. Nos resulta una herramienta fundamental para estar en contacto unas con otras, a pesar de la distancia.

Hemos creado una red que tiene un interés sociológico y humano que nos conecta entre nosotras y con nuestros mundos. La presidenta de la primera asociación española Mujeres Divorciadas y Separadas Ana María Pérez del Campo, que es además nuestra presidenta de honor, siempre habla en sus conferencias de lo importante que es estar conectadas entre nosotras, de crear redes, de sumar fuerzas. Hoy en día ayudan mucho las redes sociales, pero sin un acercamiento real, de conocimiento de nuestras necesidades y anhelos, no serviría de mucho. Todas nosotras vemos este espacio asociativo no solamente como una plataforma para exponer nuestras obras, sino como un espacio de producción de ideas, para compartir conocimiento, y para transmitir a otras personas lo que vamos aprendiendo a través de nuestras exposiciones y mesas redondas.

ESTRATEGIAS FEMINISTAS Y MANIOBRAS ANTIFEMINISTAS EN LAS INSTITUCIONES DE ARTE CONTEMPORÁNEO DEL ESTADO ESPAÑOL

XABIER ARAKISTAIN ECENARRI -ARAKIS-
COMISARIO DE ARTE Y FEMINISTA

EL MANIFIESTO ARCO 2005

En febrero de 2005 invité a un grupo de pensadoras, artistas, comisarias de arte y representantes institucionales, todas ellas de diferentes generaciones y nacionalidades, al foro de debate sobre la intersección entre arte y feminismo que, por segundo año consecutivo, dirigía en ARCO, la feria de arte de Madrid. Y lo hice, sabiendo que el problema del sexismo en el arte, aunque presenta especificidades disciplinares y culturales propias, supera el marco del campo artístico, al igual que supera los marcos nacionales. En aquella edición propuse el título Las políticas de igualdad entre mujeres y hombres en los mundos del arte: diseñando estrategias, con la pretensión de promover acciones concretas que trascendieran las habituales, aunque necesarias, elaboraciones de estadísticas que constatan la abrumadora evidencia de que las mujeres siguen discriminadas en el campo del arte en pleno siglo XXI y que trascendieran también las, igualmente habituales y necesarias, tareas de recuperación de artistas olvidadas por la historia del arte oficial. Para ello, invité a ponentes que abordaran las dimensiones políticas, tanto de las cifras como de las monografías, desde una perspectiva feminista. Mi propuesta partía de dos datos, uno: que las mujeres eran (y son) mayoría en las facultades de Bellas Artes y dos: que, a pesar de ello, la presencia de artistas en las programaciones y las colecciones de los centros de arte y de los museos seguía (y sigue) siendo anecdótica. Además, relacionaba estos datos con el hecho de que organismos supranacionales como la UE y la ONU llevaban años recomendando a sus estados miembros la adopción de medidas para corregir la desigualdad de género que estaban dando buenos resultados en áreas como la política y la empresa, y que, sin embargo, no se estaban implantando, ni parecían afectar, al campo del arte.

Desde su inicio, el foro suscitó un encendido debate, en el que participaron tanto las ponentes como el público, que rápidamente se polarizó en torno a dos posiciones. Por un lado, se defendía el reclamo a las administraciones públicas del establecimiento de medidas, como las cuotas de sexo en las programaciones y adquisiciones de obras de los centros de arte y de los museos, como un instrumento válido para garantizar la igualdad de oportunidades de las mujeres en el campo del arte. Desde la otra posición se afirmaba que la aplicación de cuotas de sexo no solventaría el problema de la discriminación de las mujeres en el campo del arte, alegando que este problema es estructural y que para conseguir eliminar su sesgo sexista es necesaria una transformación completa de las instituciones artísticas y sociales. El debate fue duro, en buena parte porque un sector del feminismo era muy crítico con lo que alrededor del año 2000 se había denominado la institucionalización del feminismo. De hecho, se habían empezado a evaluar desfavorablemente muchas de las políticas públicas llamadas de género, políticas que se implantaron desde mediados de los 80 en el estado español y en otros países. Más aún, algunas teóricas feministas no anglosajonas incluso cuestionaban abiertamente la misma categoría género como una categoría de análisis válida en sus propios contextos culturales. Entre estas últimas se encontraba la antropóloga feminista Lourdes Méndez que en Una connivencia implícita, publicado ese mismo año, 2005, denunciaba que la categoría género había sido adoptada sin mayor problema por las instituciones del estado y que estaba produciendo una serie de estudios y análisis de género

que la autora define como sujetos a una reflexividad institucional incapaz de superar el marco institucional que los genera y que por lo tanto es incapaz de eliminar el sexismo que estructura esas mismas instituciones. Para hacerlo, señalaba Méndez, era necesario aproximarse a la cuestión desde una reflexividad epistémica, como la de los estudios feministas, capaces de analizar la problemática de la diferencia sexual en su dimensión real. Al otro lado del espectro feminista, entre quienes defendían reclamar a las administraciones públicas medidas correctoras, y en concreto la aplicación de cuotas de sexo, se encontraba la filósofa feminista Amelia Valcárcel. Desde esta posición se defendió que históricamente a las instituciones se les presiona cuantitativamente para conseguir su posterior transformación cualitativa y que, en parte, los propios avances que se habían conseguido en ciertas regiones del planeta en los últimos cien años sobre las condiciones de vida de las mujeres y de otros colectivos minorizados respondían a esta dinámica. También, se distinguió entre acción positiva: cuando por el bien común se promociona a quien no tiene las mismas capacidades y los mismos méritos porque no ha podido adquirirlos debido a que parte de una situación de salida desfavorable y paridad: cuando se promociona a quien tiene las mismas capacidades y méritos, pero no accede a determinados espacios por cuestiones ideológicas, lo que, por ejemplo, ocurre en la actualidad en el caso de las mujeres. Finalmente, desde esta posición se propuso redactar y se redactó un manifiesto que recogía los postulados de la convocatoria del foro como un gesto para enunciar el malestar y denunciar la situación ante los poderes públicos.

El debate se enquistó en este punto y gracias a la invocación a la solidaridad feminista de Meta Bauer y a las adhesiones, como la de Lourdes Méndez, que aceptó la firma del manifiesto como una estrategia coyuntural, el Manifiesto ARCO 2005 se aprobó y firmó por todas las ponentes y la mayoría de las asistentes el día 11 de febrero de 2005. En aquel momento, aquellos tres días de intenso y duro debate dejaban desde mi punto de vista varias conclusiones importantes de las que quiero destacar dos: que no parecía incompatible trabajar en los dos frentes a la vez, la crítica institucional y el trabajo institucional interno de reformas, y que el establecimiento de cuotas de sexo era compatible con otras estrategias feministas.

No deja de ser llamativo que la ley vasca de igualdad fuera aprobada por el Parlamento Vasco cinco días después de la firma del Manifiesto ARCO 2005. Una ley que se ocupa de la cultura en apenas 12 líneas de su artículo 25 y que solo se refiere explícitamente a las actividades artísticas para prohibir su subvención en el caso de que sean discriminatorias por razón de sexo, sin añadir ninguna otra especificación. Pero aún más sorprendente resultó que en los meses sucesivos de la mano de una de las firmantes del manifiesto el documento fue recibido por el partido socialista. En aquel año en el gobierno, el partido trabajaba la redacción de la Ley Orgánica para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres que se aprobaría finalmente dos años después, con la práctica totalidad de las propuestas del manifiesto recogidas en su artículo 26, donde la ley se ocupa de la cultura y el arte. Bastante más extenso y concreto que su homólogo vasco, este artículo sufre sin embargo del mismo problema principal, el hecho de que solo tenga carácter recomendatorio, lo que permite su violación sistemática.

LAS PERSPECTIVAS NOCHLIN Y POLLOCK

El complejo debate político de ARCO 2005, se refirió, ignoró e incluso contribuyó al debate que se ha desarrollado en el seno de la disciplina historia del arte desde comienzos de los años 70, cuando la Tercera Gran Ola del feminismo hizo posible que, por primera vez, hace tan solo 45 años, las mujeres se incorporasen a la práctica artística y a la teoría del arte de forma masiva y continuada. Fue, de hecho, otra ponente de ARCO 2005, la historiadora norteamericana Linda Nochlin, quien inauguró en 1971 la perspectiva feminista en la disciplina Historia del Arte con su ya legendario artículo ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? publicado en la revista Artnews. Para Nochlin esta pregunta nos ha llevado a la conclusión de que el arte no es una actividad libre y autónoma, llevada a cabo por un individuo dotado de grandes habilidades, “influido” por artistas anteriores, y, de forma más vaga y superficial, por “fuerzas sociales”, sino que, de hecho, la situación total de la producción artística, a nivel tanto del desarrollo del o la artista como de la calidad de la obra en sí, tiene lugar en un contexto social, formando parte esencial de su estructura, y se revela mediada y determinada por instituciones sociales concretas y definibles, ya sean academias de arte, sistemas de mecenazgo, mitologías del creador divino, o la noción de artista como héroe o marginado social. El artículo de Nochlin puso de manifiesto que la institución arte estaba construida sobre la idea de sexo social dominante y que era una de las instituciones reproductoras del orden socio-sexual de larga duración que mantiene y perpetúa la jerarquía masculina y que en esos mismos años se designó con un término de nuevo cuño, el patriarcado.

El texto de Nochlin inspiró una serie de estudios, publicaciones y exposiciones dedicadas a rescatar a las artistas mujeres que habían sido ignoradas o minusvaloradas por la historia del arte oficial y se interpretó como el germen de un nuevo modelo de práctica historiográfica y curatorial del arte que, a riesgo de ejercitar una simplificación excesiva, podríamos decir que consiste en proponer un cambio de paradigma para incluir a las mujeres y a sus trabajos en la disciplina. Lo que desde otras posiciones ha sido considerado como insuficiente para transformar la historia del arte, si queremos que esta incluya el conocimiento feminista y su agenda política y social. De hecho, una década después, en 1981 la historiadora del arte británica Griselda Pollock publica junto a Rozsika Parker *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* en el que afirman que en contra de la extendida creencia popular en la actualidad, las mujeres siempre han hecho arte y que ha sido solo en el siglo XX cuando las artistas han sido sistemáticamente borradas de la historia del arte (Parker & Pollock, 1981:XXVii). Además, señalan que el arte hecho por mujeres ha sido categorizado como menor a través de un estereotipo que presenta a las mujeres negativamente faltas de creatividad y de nada significativo con lo que contribuir, y sin ninguna influencia en el curso del arte (id:169) y añaden que aunque el estereotipo femenino parece simplemente una vía para excluir a las mujeres de la historia cultural es de hecho un elemento crucial en la construcción de la actual visión del campo de estudio de la historia del arte y de la disciplina historia del arte como una categoría estructurante en su ideología (id:XXVii).

Por lo tanto, evitan a propósito presentar la historia de las mujeres como una mera lucha contra la exclusión y la discriminación de instituciones como las academias de arte. Para ellas, esta aproximación fracasa a la hora de transmitir los modos específicos en que las mujeres han hecho arte bajo diferentes restricciones en diferentes períodos, afectadas tanto por cuestiones de clase como por su sexo. Más aún, enfatizan que mirar la historia de las mujeres solo como una lucha progresiva contra los elementos es caer en la trampa de reafirmar inconscientemente los estándares masculinos establecidos como la norma apropiada. Finalmente, Parker y Pollock cuestionan seriamente la creencia de que las mujeres necesitan luchar para acceder e incluso obtener reconocimiento del existente campo del arte dominado por los hombres. (id:169). Ya en *Old Mistresses*, Pollock junto a Parker sienta las bases de la pregunta que en 1994 formulará en solitario, a saber: ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo? Pollock argumenta que, para intentar comprender la naturaleza y los efectos de la intervención feminista, no puede acantonarse en el estricto dominio de la historia del arte, y su discurso en el seno de la disciplina historia del arte puesto que la comprensión de los efectos feministas escapa a sus esquemas críticos e interpretativos. E incide en que el saber es de hecho una cuestión política, de posición, de intereses, de perspectivas y de poder. La historia del arte, en tanto que discurso e institución, sostiene un orden de poder investido por el deseo masculino. Debemos destruir este orden a fin de hablar de los intereses de las mujeres a fin, sobre todo, de poner en su lugar un discurso por el cual afirmaremos la presencia, la voz y el efecto del deseo de las mujeres. A su vez, la perspectiva de Pollock, que se ha entendido como un salto epistemológico también ha inspirado otra práctica historiográfica y curatorial que ha explicado, y mostrado, el trabajo de las artistas desde posiciones, y en términos, diferentes a los canónicos de la crítica de arte hegemónica. Una práctica que la propia Pollock nunca ha dejado de desarrollar y a la que se le podría objetar que al pretender revalorizar los trabajos artísticos realizados por mujeres se puede caer en el error de no observarlos de forma crítica como producto de unas relaciones de poder específicas del patriarcado. Además, aunque estas prácticas pueden estar orientadas a desestabilizar la relación estructural que existe entre la valoración del arte producido por mujeres y el producido por hombres (con bastante poco éxito, de momento) a menudo no parecen superar el relato (esencialista) de lo femenino construido por el patriarcado.

MONTEHERMOSO

El diseño del proyecto para el centro Montehermoso surgió como resultado del tenso debate entre feministas de ARCO 2005, y tiene un sentido específico como aportación a ese debate. De hecho, cuando en 2006 me presenté al concurso para la plaza de la dirección de Montehermoso, lo hice con un proyecto que retenía una serie de conclusiones del debate de ARCO, así como de mi experiencia previa como comisario de arte feminista. Una serie de conclusiones que siguen vigentes a día de hoy: la primera, las posturas de Nochlin y Pollock lejos de haber quedado obsoletas, siguen presentado desde mi punto de vista dos modelos de intervención feminista absolutamente relevantes en el campo del arte, que incluso y como quedó demostrado en el caso de Montehermoso, se pueden complementar en un solo proyecto. Segunda, que la celebración de eventos feministas aislados en

las instituciones no deja de ser anecdótica y no consigue transformar ni las instituciones que los albergan, ni los cánones dominantes. Y tercera, las exposiciones que solo muestran el trabajo de artistas mujeres no consiguen escapar a ser clasificadas como una subcategoría dentro del arte, subcategoría que afecta tanto al evento, como a las artistas que lo conforman.

El desarrollo de estas políticas y perspectivas, que llevé a cabo junto a Baatriz Herraiez, convirtió a Montehermoso en el primer y único centro de arte, cultura y pensamiento contemporáneo que aplicó los artículos referentes al arte y la cultura de las leyes de igualdad vigentes en el País Vasco. El centro garantizaba la participación en paridad de las mujeres siguiendo dos estrategias complementarias que no aíslan a las mujeres, ni a sus trabajos, como (sub)categoría específica del campo artístico, ni de la actividad intelectual. Primero, aplicar cuotas de sexo en cada una de las actividades y programas para garantizar que la mitad del total de los y las participantes en la programación fueran mujeres. De esta manera se conseguía, además, distribuir equitativamente el presupuesto del centro entre ambos sexos y visibilizar y promocionar el trabajo de las mujeres. La intervención feminista sobre el presupuesto de la institución incluía, también, una reflexión sobre las condiciones materiales de producción artística e intelectual que generó una tabla de honorarios que guardaba una relación con los salarios que nosotras mismas percibíamos en la institución. Y segundo, aplicar cuotas feministas, desarrollando líneas de producción y exhibición artística que impulsen el pensamiento feminista centradas en la promoción de valores como el de la igualdad entre los sexos, a la par que se deconstruyen estereotipos de sexo, género y sexuales.

Siguiendo el razonamiento de las perspectivas Nochlin y Pollock la programación del centro se puede dividir en dos grupos: el programa general, que producía exposiciones y actividades inscritas en las diferentes corrientes internacionales de arte contemporáneo en las que aplicábamos cuotas de sexo e incluíamos en diferentes niveles la perspectiva feminista como una más de las perspectivas críticas que informaban los distintos proyectos. En este sentido Montehermoso fue un territorio de posibilidad entre dos esferas / redes relacionales del campo del arte que muy raramente entran en contacto y menos aún de forma continua. Y los programas sobre arte feminista, como el proyecto curatorial y expositivo Contraseñas en el que se invitó a diferentes comisarias feministas procedentes de diferentes contextos culturales para hacer una selección de piezas de arte feminista. Por lo tanto, este programa se pensaba, producía y valoraba según criterios de diferentes discursos feministas. Otro ejemplo de esta sección de la programación lo constituía el curso anual, interdisciplinar, internacional e intergeneracional sobre producción artística y teoría feminista del arte, que preocupadas por los obstáculos en la transmisión del conocimiento feminista entre generaciones y por la escasez de traducciones de textos feministas, pusimos en marcha en 2008 la antropóloga feminista Lourdes Méndez y yo misma.

EL MANIFIESTO NO, NEIN, NIET!

Se puede considerar el cuatrienio de Montehermoso (2008-2011) como el punto álgido de las conquistas feministas en el campo del arte en el Estado español. Su abrupto final, la dirección y la mayoría de las responsables de los diferentes departamentos no renovó su contrato en 2012 en respuesta a la petición de un cambio de rumbo para el centro por el nuevo gobierno municipal, y la posterior ausencia de relevo en ninguna otra institución vasca, ni española, dan paso a una etapa de retroceso primero y estancamiento después. De hecho, en contraposición a los avances en materia de igualdad entre mujeres y hombres en el arte, la reacción se fue articulando en las patriarcales instituciones de arte, que pasaron a la ofensiva. En un primer momento ignorando planteamientos y avances y, luego, orquestando eventos aparentemente acordes con objetivos feministas. Eventos que han resultado ser lavados de cara que, o bien responden a estrategias como el tokenismo, o bien establecen una interesada sinonimia entre feminismo y queer.

En el Estado español la programación de eventos queer ha crecido alimentada desde instituciones de arte dirigidas por hombres que se conciben como progresistas. Dichas programaciones, que consumen una ínfima parte del presupuesto de la institución, han transmitido a las jóvenes generaciones unas curiosas genealogías feministas y no han incrementado el número de artistas mujeres ni en las colecciones, ni en los programas. Eso sí, han suscitado mucha atención mediática, mucho ruido y, miradas desde perspectivas feministas y/o queers, pocas nueces. Junto a la promoción de lo queer como novedad los y las responsables de las instituciones de arte han desarrollado, en nuestras sociedades del espectáculo y del consumo, estrategias de tokenismo que alcanzan plena visibilidad en torno a fechas significativas para las feministas como el 8 de marzo o el 25 de noviembre. Recordemos que el tokenismo consiste en realizar un esfuerzo superficial para incluir a sujetos socialmente minorizados -por ejemplo, las mujeres- para crear la ilusión de que disfrutan de una igualdad real, evitando así acusaciones de discriminación. De hecho, desde finales de los ochenta la estrategia tokenista ha permitido organizar algunas exposiciones de artistas mujeres y esporádicos eventos en torno al género e incluso al feminismo, que salpimentan las programaciones dejando intacta la estructura sexista de la institución. Una variante más perversa de esta estrategia que se está desarrollando en los últimos años consiste en la inclusión de espacios aislados queer, de género o feministas en exposiciones colectivas o en proyectos expositivos que abarcan largos períodos históricos. Se pretende así visibilizar la causa feminista, como si esta solo afectase a un grupo reducido de mujeres y como si el feminismo no fuese un proyecto político, social y artístico que requiere de la transformación social e institucional para alcanzar sus objetivos. Ya lo decía V. Woolf cuidado con cómo se entiende la habitación propia, no vaya a ser que te encierren en ella. Por último, también recientemente y a través de un monumental ejercicio de cinismo contemporáneo, algunas de esas instituciones ofertan visitas guiadas feministas a sus exposiciones centrales y/o temporales. Visitas diseñadas por agentes procedentes de círculos feministas que eluden desvelar el peso de dicha estructura sexista sobre las exposiciones, y sobre las propias instituciones. Pudiera ser que quienes las dirigen no sean conscientes del papel de estas estrategias en la renovada reacción antifeminista

en el arte. Quizás a esa falta de conciencia (política) responda la última de ellas: la de declararse feminista. De repente salen del armario algunos hombres, se declaran feministas, incrementando la confusión que hoy rodea al término, y ocupan el espacio mediático para reivindicar la necesidad de reconocer el feminismo. Sin embargo, sus acciones no secundan sus palabras. Por lo que una vez más, urge invocar la máxima de las sufragistas: ¡Hechos, señores, no palabras! Y exigírsela a quienes, sin arriesgarse a que les llamen histéricos, enarbolan hoy la bandera del feminismo, pero no lo hacen cuando gestionan presupuestos públicos. No olvidemos que, si el presupuesto es la herramienta política por excelencia, no se puede considerar feminista una política que no garantice que al menos la mitad del presupuesto esté destinado a las mujeres del ámbito sobre el que se ejecuta dicho presupuesto. Es más, si se aplicaran cuotas de sexo en las programaciones y en las colecciones de los museos y los centros de arte, estas además de garantizar la presencia de mujeres, también garantizarían la distribución equitativa del presupuesto entre los sexos.

Para denunciar que las diferentes estrategias descritas desdibujan la problemática del sexismo en la cultura y el arte contemporáneo, y desactivan las luchas feministas en pro de la igualdad se redactó y firmó en noviembre de 2018 en Bilbao el Manifiesto No, Nein, Nie!. En el texto se resalta que estas estrategias siguen haciendo posible que, tal y como reflejan estadísticas de la UE, aunque desde hace más de treinta años el 70% de las graduadas en estudios de arte son mujeres, las artistas mujeres no superan el 20% en las programaciones y colecciones de museos y centros de arte. El texto añade que estas estrategias también hacen posible que se siga produciendo y difundiendo una historia artística y cultural androcéntrica. Por último, el manifiesto invita a los diferentes agentes que operan en el campo artístico a practicar la desobediencia feminista diciendo no, tanto a las invitaciones de proyectos o instituciones que impliquen colaborar en procesos de estetización de problemáticas sociales y políticas a través del arte, como a las que impliquen colaborar en operaciones institucionales de lavado de cara sexistas, lgtbfóbicas y/o racistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Méndez, Lourdes (2005): “Una connivencia implícita: “Perspectiva de género”, “empoderamiento” y feminismo institucional.” En *Antropología Feminista y/o del Género, Legitimidad, poder y usos políticos*, edited by Rosa Andrieu and Carmen Mozo. Sevilla: Fundación El Monte, Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español, Asociación Andaluza de Antropología

Nochlin, Linda (1988): “Why Have There Been No Great Women Artists?” En *Women, Art and Power and Other Essays*. Boulder, CO: Westview Press

Pollock, Griselda (1988): *Vision and Difference*. New York: Routledge Classics

-(1994): “Histoire et Politique: l’histoire de l’art peut-elle survivre au féminisme?” En *Féminisme*,

art et histoire de l'art. Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts

Pollock, Griselda y Parker, Rozsika (1981): *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Pandora Press

Valcárcel, Amelia (1991): *Sexo y Filosofía. Sobre "mujer" y "poder"*. Barcelona: Anthropos

-(2008): *Feminismo en el mundo global*. Madrid: Ediciones Cátedra

¿SE ABORDA LA GESTIÓN CULTURAL DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO?

HERMINIA MARTÍNEZ GARCÍA
PRODUCTORA TÉCNICA Y ARTISTA
ASOCIACIÓN MIM

Para responder esta pregunta me gustaría diferenciar en la gestión cultural entendida desde la parte de programación y la llevada a cabo desde la parte de la gestión (las agentes profesionales que forman parte de la estructura de la industria cultural).

Antes de abordar la diferenciación es importante señalar que la necesidad de la presencia y visibilidad de mujeres no solo afecta a las protagonistas del ahora, sino que es base y pilar para que las niñas y jóvenes de hoy tengan referentes para atreverse a ser las protagonistas del futuro.

PROGRAMACIÓN

La ley orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de hombres y mujeres, recoge el deber de las administraciones de promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultura para corregir la situación de desigualdad en la creación cultural y artística de las mujeres.

De esta forma debería tenerse en cuenta la presencia de mujeres en las programaciones que reciben subvenciones públicas para su desarrollo. Esto no parece estar sucediendo si nos fijamos en las cifras de varios informes que han evaluado el número de artistas femeninas o grupos con presencia femenina en los principales festivales de este país. De esta forma, revisando los datos que ofrece la ticketera Ticketea (en 2016, más de 1,6 millones de personas compraron una entrada en Ticketea para asistir a alguno de los 7.300 conciertos que estuvieron a la venta). Analizados los 250 con más entradas vendidas, los datos son los siguientes:

- 192 de esos conciertos (77%) no tuvieron a ninguna mujer como artista o solista principal, o como miembro del grupo protagonista de la actuación.
- 25 de ellos (10%) estuvieron protagonizados por una artista solista o banda compuesta por mujeres.
- El otro 13% (33 conciertos) tuvo como protagonista a una banda musical o grupo en el que se incluía, al menos, una mujer.

Estos datos contrastan con el interés del público femenino por la música, ya que, en 2016, el 55% de los compradores de eventos musicales en ticketea fueron mujeres, dato que se mantiene sin cambios durante los dos primeros meses de 2017. De esta forma, si en 2016 sólo el 10% de los grupos tenían como protagonista una artista, las cifras en los últimos años están mejorando, siendo del 15% en el 2017 hasta alcanzar el 19,7% en 2019. Si bien este aumento es muy desigual según el festival evaluado. Entre los distintos festivales evaluados por MYM, cabe celebrar el mérito del Primavera Sound que pasó de un 10% en 2017 a un 22% en 2019. Otros alcanzan el 50% como la Mar de Músicas, Tomavistas o Nocturama de Sevilla, y otros siguen en un bochornoso 6% como el Viña Rock.

Debemos señalar que mucho del mérito de estos avances se deben a las campañas y presiones que diferentes colectivos están llevando a cabo.

Clásicas y Modernas: luchan por la igualdad de género en el ámbito de la cultura en general: música, teatro, fotografía, artes plásticas, literatura...

Asociación Mujeres de la Industria de la Música “MIM”, formada en 2016 en España, velan por el cumplimiento de la igualdad efectiva de mujeres y hombres en el sector de la industria musical: se incluyen asociadas artistas y técnicas (ingenieras de sonido y luces, productoras, regidoras, programadoras, periodistas musicales...)

Mujeres y Música “MYM”: MYM nace con el objetivo principal de visibilizar y combatir las dinámicas machistas en el sector musical para alcanzar un escenario de equidad en el que el género no limite las oportunidades, ni los roles a interpretar y no condicione la respuesta del público.

Femnoise, un híbrido entre colectivo y agencia que nació para dar visibilidad a Dj's, tanto mujeres como personas no binarias. Según un informe publicado por la red FemalePressure, de 233 festivales de electrónica celebrados en Europa entre 2012 y mediados del año 2017, un 80% fueron protagonizados por hombres, mientras que las actuaciones de mujeres Dj se mantuvieron en un 14%.

Freemuse es una organización que aboga por la libertad de expresión artística, inicialmente en el campo de la música y ahora en cualquier género artístico. Documenta cómo las mujeres están cada vez más expuestas a amenazas e insultos misóginos por internet.

Existen otras iniciativas a nivel mundial como Keychange (está fomentando que los festivales logren un equilibrio de género 50/50 para 2022), Shesaidso (la primera comunidad de mujeres en la música que conecta a sus miembros de todos los sectores de la música en todo el mundo) o EQL Directory (busca la visibilidad de los logros y carrera de mujeres trabajando tras el escenario en audio y producción) donde la sororidad entre profesionales del sector busca dar oportunidad y formación a las mujeres músicas, ingenieras y productoras.

PRODUCTORAS

Según el directorio de The Record Producers File en 1984, de 75.000 discos de entre 1962 y 1984, enumeran a 1.016 productores, solo 3 mujeres, y dos de ellas, produciendo discos de mujeres: Emmylou Harris y Susi Jane Hokom. Lo cual nos da una idea de la ínfima visibilidad que tienen las productoras musicales. Si nos centramos en los premios Grammy, en el premio de Productor a música no clásica, no ha habido ninguna mujer recibiendo el premio. En el caso del Grammy a productor de música clásica, desde 1980, podemos encontrar mujeres en 4: 1 en conjunto, y Judith Sherman que lo ha ganado 3 veces.

Artistas como Björk, Silvia Pérez Cruz o Ana Béjar, comentan que cuando se trabaja en la co-producción se considera que el productor es él. El papel de la mujer siempre queda relegado a ser una mera intérprete, como la última pieccecita que le da el toque emotivo. La carta contra el sexismo que publicó Björk decía: Las mujeres tienen permitido ser compositoras y cantar sobre sus novios. Si cambian el sujeto de estudio a átomos, galaxias, activismo, ritmos de matemática nerd o cualquier otra cosa que no sea cantar sobre sus seres queridos, son criticadas. Los periodistas sienten que falta algo, como si nuestra única jerga fuese emocional.

EDUCACIÓN

Desde la educación se han de revisar contenidos básicos que olvidan compositoras clave, desde la edad media a la invención de la música electrónica (sí, la primera composición electrónica la hizo una mujer). En las últimas décadas se observa cómo hay un mayor número de directoras de orquesta, pero aún falta visibilizar y una auténtica igualdad en oportunidades no solo en la anécdota de una élite que ha conseguido llegar a ese puesto.

GESTIÓN

La estructura interna de la mayoría de las empresas mantiene el sistema patriarcal que ralentiza esta igualdad. Así los puestos de dirección en la industria siguen con mayor presencia masculina.

El documento Cultura y Condiciones Laborales para los Artistas de la UNESCO de 2018, se basa en un análisis de las contribuciones de los Estados Miembros de la UNESCO y de organizaciones no gubernamentales y organizaciones internacionales no gubernamentales a la consulta mundial de 2018 sobre la aplicación de la Recomendación de 1980 relativa a la Condición del Artista. Según reza: En el sector cultural, las mujeres siguen percibiendo remuneraciones inferiores a las de los hombres [...] El ingreso medio anual inscritas era inferior en más del 25% al ingreso medio de los hombres. Según este mismo informe en la lista de Billboard acerca de las personas más importantes en la industria de la música a nivel mundial (principalmente ejecutivos) en 2018, solamente 31 de las casi 175 personas enumeradas son mujeres. Keychange indica que de las 600 canciones más populares solamente el 2% fueron producidas por mujeres o sólo el 15% de las empresas discográficas son propiedad mayoritaria de mujeres.

No podemos olvidar el periodismo musical, donde el punto de vista del trato al artista aún hay que romper muchos roles de género.

Diferentes artículos y declaraciones de cantantes y componentes femeninas han denunciado el machismo latente en la crítica musical: vestuario, físico, sexualización y cosificación y la eterna frase paternalista no lo hace mal para ser una chica. También llama la atención cómo ningún grupo de chicas suele estar entre los grupos influyentes de chicos, y, al revés, parece que los grupos de chicas solo tienen referencias femeninas y, rara vez se las compara con grupos masculinos.

GENDERNAUT QUEERING THE ARCHIVE

DIEGO MARCHANTE HUESO -GENDERHACKER-
DR. EN BELLAS ARTES

DOCENTE EN LA FACULTAD DE BBAA DE LA UNIVERSIDAD
DE BARCELONA

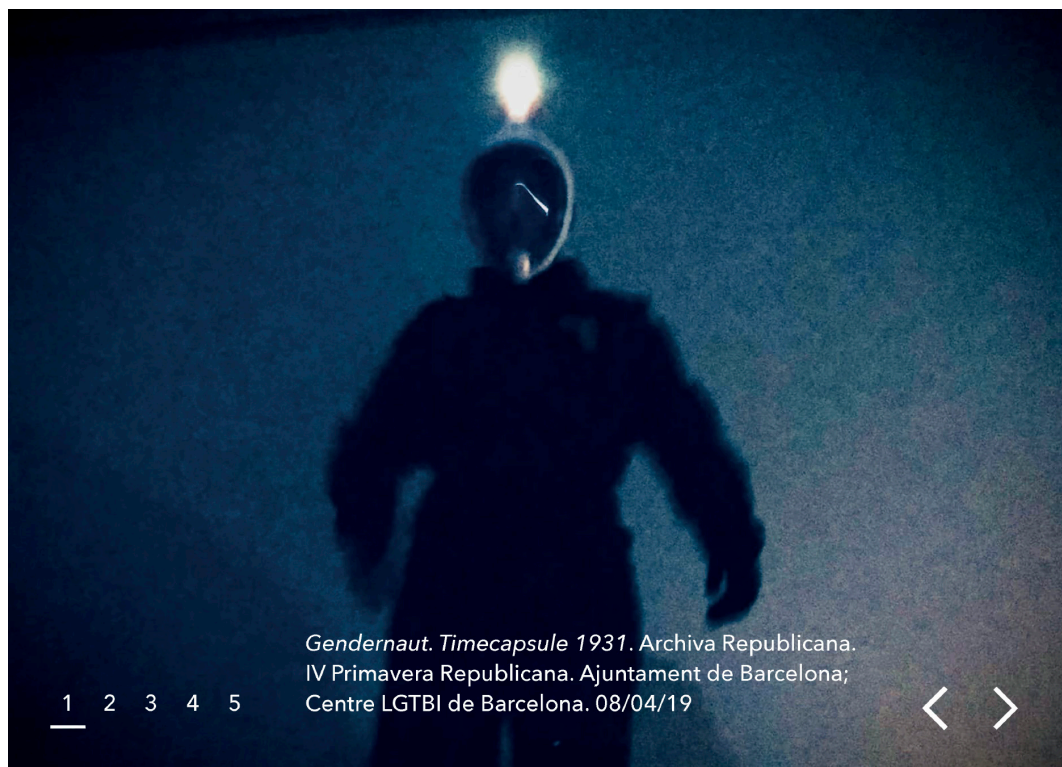
ARTISTA AUDIOVISUAL ACTIVISTA TRANSHACKERFEMINISTA



Gendernaut es un término inglés que podríamos traducir como generonauta, navegador del género, y que invoca a los argonautas de Jasón. Queer, a su vez, significa raro, extraño, fuera de la norma. El término aparece por primera vez en el documental *Gendernats: A journey through shifting identities* (1999), dirigido por Monika Treut, para referirse a aquellas personas que viajan a través de identidades de género cambiantes.

La creciente aparición de archivos implicados con la recuperación de la memoria histórica feminista y LGTBI han motivado a este navegante del género a realizar una serie de viajes transespaciales y transtemporales al fondo de estos archivos, donde ha observado la necesidad de crear herramientas abiertas que permitan visualizar la complejidad de los análisis históricos más allá del concepto de cronología clásico. Con la creación de los proyectos Archivo T. Un archivo transfeminista y queer y Arxiva FF. Una arxiva del moviment feminista a Catalunya hemos articulado una extensa investigación histórica que podemos navegar mediante una diversidad de hilos temáticos que los movimientos feministas, queer y trans han ido hilando durante las últimas cuatro décadas en nuestro contexto. Estas genealogías vinculan toda una serie de documentos, imágenes y audiovisuales con acontecimientos históricos, colectivos, acciones, campañas, exposiciones, etc., conformando una amalgama compleja de relaciones entre el arte, la política, la memoria y el activismo transfeminista en nuestro contexto.

Para cuestionar las relaciones de poder intrínsecas a la propia estructura del archivo y proponer nuevas formas de visualización de narrativas feministas basadas en el concepto de genealogías hemos diseñado un software llamado Gendernaut. *Queering the archive*, un proyecto transmedia y performativo que concibe la archiva como un espacio interactivo vivo, libre de códigos heteropatriarcales, habitado por cuerpos y subjetividades múltiples que relacionan pasado, presente y porvenir.



METODOLOGÍAS QUEER

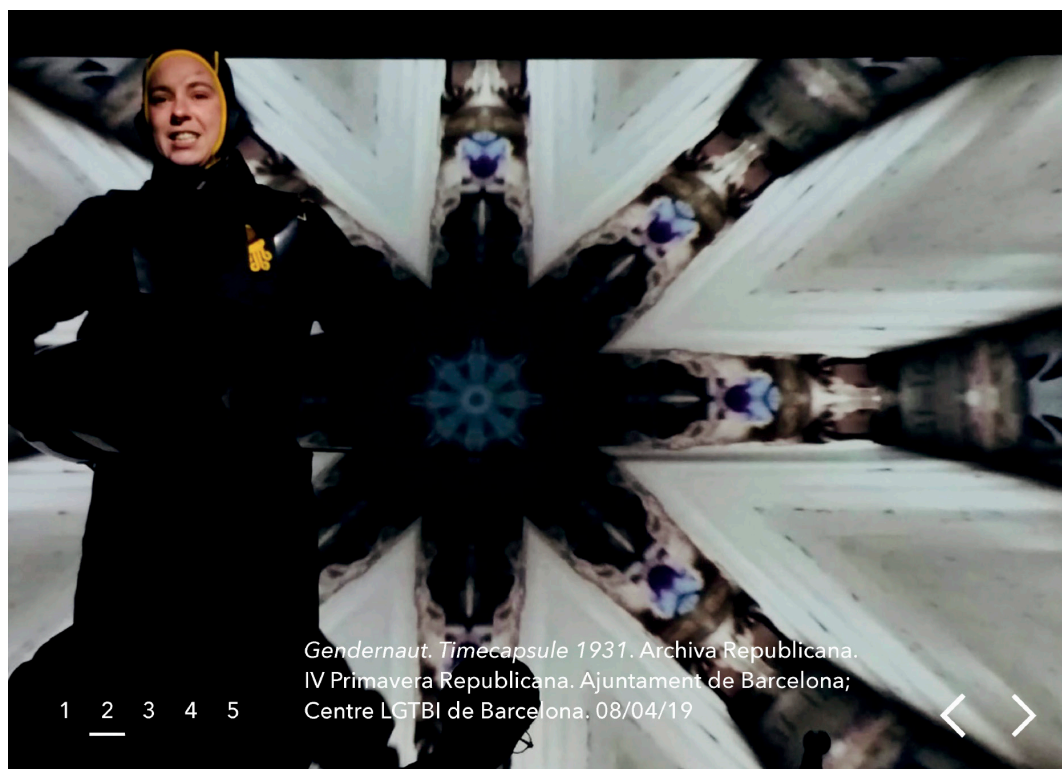
“Una metodología es siempre una ficción. Como una biografía, un cuerpo, una identidad. [...] Propongo, y sé que soy arrogante, la intimidad como devenir investigativo” (Egaña, 2012: 1).

La metodología del proyecto está basada en el método de investigación que Jack Halberstam denominó metodología queer (Halberstam, 2008) a través del cual hemos intentado combinar estudios históricos, análisis sociológicos, referencias de las teorías y las prácticas transfeministas y queer, investigación de archivos, producción de taxonomías, análisis audiovisual, etnografía, estudios de caso y observación participante, con la intención de explorar la estrecha relación entre las prácticas políticas y artísticas que se han desarrollado en los movimientos queer y transfeministas en nuestro contexto. Y hemos partido desde nuestra propia experiencia como activistas transgénero y transfeministas con la voluntad de poner en cuestión los principios de neutralidad y objetividad que se presuponen en la producción del conocimiento (Haraway, 1995).

Hemos intentado transformar nuestro punto de vista haciendo uso de la mirada transgenérica (Halberstam, 2004), incluyendo las miradas queer, las miradas opuestas, las miradas negras, y otros modos de mirar no representados en las sucintas estructuras de la mirada masculina o la mirada femenina (Halberstam, 2004: 56). Un modo de ver transeúnte, transnacional y transgénero con el que podemos expandir nuestra mirada fija en una época de múltiples

puntos de vista (Halberstam, 2004: 58) y que nos permite, desde esta perspectiva interseccional, plantearnos el género como una categoría dinámica que está interrelacionada con las demás desigualdades (Platero, 2015: 79).

Las experiencias de Haraway, Halberstam, Platero y Egaña nos invitan a repensar desde una perspectiva feminista y queer, qué metodologías utilizamos a la hora de realizar nuestros proyectos de investigación, pertenezcan o no al ámbito académico, proponiéndonos nuevas formas de abordar estos procesos investigativos a través de los cuales podemos ampliar nuestro contexto, salir del marco, reivindicar nuestra experiencia personal como objeto de estudio y liberarnos de la presión de la coherencia y la imparcialidad.



EL CUERPO COMO ARCHIVO

“El nuevo archivista anuncia que ya solo considerará enunciados. No se ocupará de lo que de mil maneras preocupaba a los archivistas precedentes: las proposiciones y las frases [...]. Móvil, se instalará en una especie de diagonal que hará legible aquello que por lo demás no se podría aprender” (Deleuze, 1987: 27).

Archivo T. Un archivo transfeminista y queer es un proyecto interactivo online que relaciona el contenido propio de la investigación, la herramienta ontológica del archivo y los cuerpos que despliegan estas practicas tecnológicas en el territorio. Este archivo, en realidad, es un cuerpo, mejor dicho, este archivo, es mi cuerpo. Este es el archivo con el que he crecido como persona, como militante y como artista. Es la historia de todos los referentes que me han ayudado a (de) construirme como transfeminista, bollera, postporno, trans* y pirata del género a la deriva. Este cuerpo-archivo que somos, no surgió de la nada, no hubiese sido posible su existencia sin re-conocer las genealogías de l@s otr@s disidentes del género y la sexualidad. Influenciad@s por la experiencia política en los colectivos y las aportaciones de la teoría queer, comenzamos a cuestionarnos de qué manera podríamos trasladar la práctica activista a la propia estructura del archivo.

Para representar la complejidad de estas historias hemos diseñado siete genealogías interconectadas entre sí y para nombrar estas genealogías hemos utilizado de forma paródica algunos lemas acuñados por el propio movimiento feminista como una manera de remarcar el carácter militante de la investigación, de mostrar la diversidad de los debates feministas y de representar la multiplicidad del sujeto feminista. En esta parte de la investigación se articulan algunos de los hilos temáticos que los movimientos feministas, queer y trans han desarrollado a lo largo de los últimos cuarenta años, vinculando toda una serie de acontecimientos históricos, artistas, colectivos, exposiciones, jornadas, seminarios y obras artísticas que conforman una amalgama compleja de las relaciones entre el arte y la política en nuestro contexto.

En Papeles para todxs. De la Ley de Peligrosidad Social a la Ley de Identidad de género desarrollamos una genealogía desde los años setenta hasta la actualidad en la que podemos observar la evolución que el Movimiento de Liberación Homosexual, el Movimiento de Liberación de la Mujer y el Movimiento Transexual han tenido en nuestro contexto. Un breve recorrido desde sus primeras acciones y manifestaciones callejeras en la década de los setenta, momento en el que recién finalizaba la etapa franquista y en el que la Ley de Peligrosidad Social de 1970 todavía se mantenía en vigor, pasando por las reivindicaciones y manifestaciones de los años ochenta para conseguir la aprobación de la ley del Divorcio en 1981 y del Aborto en 1985, momento en el que surgieron nuevas alianzas y numerosos desacuerdos entre los diferentes colectivos, hasta los principios del nuevo siglo, cuando se aprobaron la Ley del Matrimonio homosexual en 2005 y las Leyes de Igualdad e Identidad de género en 2007. Este trayecto nos muestra cómo las personas que se encontraban en los márgenes de la sociedad fueron organizándose colectivamente en contra de las opresiones que sufrían para reclamar el acceso a la ciudadanía y cómo, en este camino lleno de alianzas y rupturas, surgieron las primeras líneas de fuga hacia las otras genealogías propuestas.

Ni porras ni pistolas, tijeras para todas. De la necesidad de un imaginario lesbiano despliega la primera de estas líneas de fuga que surge a finales de los años setenta, momento en el que las primeras lesbianas comenzaron a reivindicar una lucha específica. Las primeras lesbianas que comenzaron a movilizarse lo hicieron en el interior del Movimiento Homosexual y muchas

de ellas también integradas simultáneamente en el Movimiento Feminista (Trujillo, 2008). Con la celebración de las primeras jornadas de lesbianas a principios de los ochenta comenzaron a surgir los primeros colectivos a lo largo de toda la geografía española y se produjeron las primeras alianzas. Preocupadas por la invisibilidad en la que estaban inmersas, escogieron la revista y el fanzine como modo de expresión propio (Trujillo, 2008). Con la aparición en los años noventa del capitalismo rosa en nuestro país, surgieron algunos colectivos de lesbianas y un puñado de artistas que, influenciadas por la teoría queer, subrayaron la necesidad de crear una cultura lesbiana propia.

En *El eje del mal es heterosexual*. La irrupción de las multitudes queer presentamos el momento en el que un conjunto de colectivos, influenciados por las teorías queer anglosajonas, comenzaron a movilizarse en nuestro contexto. En los años noventa, mientras se estaba desarrollando el movimiento LGTB con un carácter más moderado, el movimiento queer español se ubicó en los márgenes (Trujillo, 2005), defendiendo su autonomía y rechazando su participación en la política formal (Solá, 2012). Queer, que significa algo así como raro, extraño, desviado, se convirtió en un vocablo que tuvo una importante fuerza movilizadora, un término paraguas que aglutinaba cualquier disidencia sexual y que les permitió cuestionar el inmovilismo de las categorías identitarias (Trujillo, 2005). Con la aparición de los primeros casos de sida en el contexto español, toda una serie de colectivos respondieron frente a la pasividad de las instituciones sanitarias y del movimiento LGTB. La Radical Gai, LSD y RQTR, en alianza con otros colectivos internacionales, realizaron las primeras manifestaciones de denuncia y las primeras campañas de prevención del sida. Estos primeros grupos queer escogieron el fanzine, el cartel y el pasquín como modo de expresión, desarrollando simultáneamente estrategias de representación hiperidentitarias y postidentitarias (Trujillo y Expósito, 2004), con las que desplazaron las identidades y las estrategias políticas.

En *La Virgen del Rocío*, es un tío. Performance, performatividad y prótesis. Prácticas Drag King, presentamos el impacto que tuvieron las primeras manifestaciones públicas de la cultura drag king anglosajona en el contexto español. Estas primeras experiencias de la performance de la masculinidad, que se habían producido en los años noventa en San Francisco, Londres y Nueva York de la mano de Del LaGrace Volcano, Diane Torr y Annie Sprinkle, fueron importadas a nuestro contexto, donde comenzaron a organizarse diversos talleres drag king tanto en el contexto institucional del arte como en espacios feministas autogestionados. Los diversos seminarios realizados y la publicación de textos sobre performatividad de género, dotaron a los colectivos feministas y queer de una potente herramienta teórica con la que comenzaron a realizar sus propios talleres drag king y experimentaron con el carácter performativo del género y la masculinidad a través de procesos de “toma de conciencia” colectiva.

En *¿Cuál es mi género?* El que me da la gana. La teoría queer y el contexto del arte español abordamos el momento en que se introducen a finales de los años noventa las prácticas feministas y las teorías queer en el espacio institucional del arte de la mano de la primera generación de

artistas españolas con clara conciencia feminista. El desarrollo de estas prácticas a caballo entre lo político y lo artístico fue posible gracias a la voluntad de una colección de artistas y comisarias/os que, influenciados por el pensamiento feminista y las incipientes teorías queer, consiguieron que instituciones artísticas como Arteleku, Montehermoso, el Koldo Mitxelena, el EACC, el MACBA, el MNCARS, UNIA arteypensamiento, entre otros, alojasen los debates acerca de la desnaturalización del sexo y la performatividad del género dentro de sus espacios, produciéndose un cuantioso número de exposiciones, jornadas y seminarios a lo largo de los tres décadas.

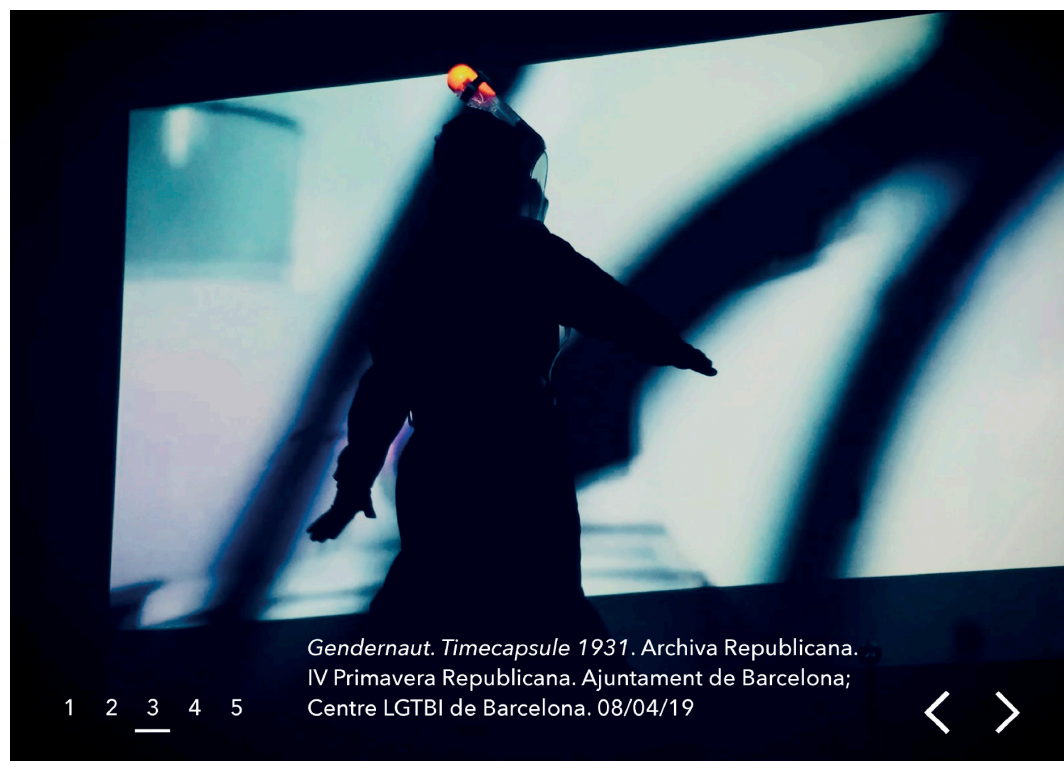
En *Mi cuerpo, mi vida, mi forma de follar*, no se arrodillan ante el sistema patriarcal. Del Postporno al activismo Feministapornopunk desarrollamos una genealogía donde podemos observar la influencia que han tenido en nuestro contexto los debates sobre la pornografía entre el feminismo anti-sex y pro-sex estadounidense que tuvieron lugar en las décadas de los ochenta y los noventa. El feminismo pro-sex fue calando en el contexto español a partir de finales de los años noventa y principios de la década siguiente, cuando comenzaron a producirse un boom de encuentros institucionales y autogestionados de los que surgieron toda una colección de colectivos feministas “postporno”, y más tarde “feministapornopunk” (Preciado, 2013), que comenzaron a reivindicar políticamente el espacio público a través de sus prácticas de disidencia sexual y a reclamar una producción pornográfica realizada a través de metodologías do-it-yourself.

Por último, en *Aquí, esta*, la resistencia trans. Transfeminismos y Despatologización Trans realizamos un recorrido desde las primeras reivindicaciones del movimiento transexual en los años setenta, pasando por la aparición de los primeros colectivos que conformaron el movimiento trans pro-despatologización en 2007, hasta la llegada del llamado transfeminismo. Las primeras asociaciones de transexuales femeninas surgieron en el interior del Movimiento Homosexual y tras los primeros desacuerdos internos, comenzaron a organizarse de forma autónoma. Los debates sobre transexualidad entraron en la agenda feminista a principios de los años noventa y un poco más adelante surgieron las primeras asociaciones de transexuales masculinos. Una década más tarde se comenzó a articular el movimiento prodespatologización trans, que surgió con la intención de sacar la transexualidad, definida como una enfermedad mental, de los manuales internacionales de diagnóstico psiquiátrico. Las Jornadas Feministas de Granada de 2009, en las que por primera vez participaron trans masculinos, supusieron el detonante del llamado transfeminismo, una nueva alianza que permitirá la articulación de toda una serie de discursos minoritarios y que pondrá en evidencia la multiplicidad del sujeto feminista (Solá, 2012).

La evolución de toda una serie de teorías que han abordado el género desde una perspectiva feminista y el desarrollo de todo un conjunto de micropolíticas identitarias a partir de los años noventa en el contexto español, ha tenido como consecuencia un cambio político y estético evidente en la representación artística del cuerpo, estableciendo nuevas relaciones entre la teoría, la práctica política y la representación artística. Este proyecto artístico relaciona el contenido propio de la investigación, la herramienta ontológica del archivo y los cuerpos que despliegan

estas prácticas tecnológicas en el territorio. Se ha transformado en un laboratorio experimental donde hemos podido comenzar a retorcer las herramientas ontológicas del saber oficial en el encuentro con saberes que desestabilizan los planteamientos binarios de género.

¿Podemos generar conocimiento y saberes a partir de las narrativas de experiencias personales entendiéndolas como experiencias políticas? ¿Podemos corromper el archivo a través de herramientas deconstructivas como la performance, la parodia o el travestismo?



ENLACES

[VIDEO] Gendernaut. Queering the archive. (2019). España: Genderhacker <<https://vimeo.com/335063885>> [Consultado 15 Mar. 2020].

[WEB] Archivo-t.net (2011). Web del proyecto Archivo T. Un archivo transfeminista y queer. En: Archivo-t.net. <<http://www.archivo-t.net>> [Consultado 07 Ene. 2020].

[WEB] Gendernaut.net (2019). Web del proyecto Gendernaut. Queering the archive. En: Gendernaut.net. <<http://gendernaut.net>> [Consultado 07 Ene. 2020].

BIBLIOGRAFÍA

ALIAGA, J. V., MAYAYO, P. (2013): *Genealogías feministas en el arte español: 1960 - 2010*. Madrid: This side up. [en línea] Disponible en: http://issuu.com/musacmuseo/docs/genealog__as_feministas [Consultado 21 Oct. 2015].

BIGLIA, B. (2012): "Corporeizando la epistemología feminista: investigación activista feministas". En: Lévano, M., Duque, M. (comp.), *Subjetivación femenina: Investigación, estrategias y dispositivos críticos*. México: Universidad Autónoma de León (UANL), pp. 195-229. [en línea] Disponible en: https://www.academia.edu/3197857/Corporeizando_la_epistemolog%C3%ADa_feminista_investigaci%C3%B3n_activista_feminista [Consultado 21 Oct. 2015].

CARRASCOSA, S., PLATERO, L., SENRA, A., VILA, F. (2015): *¿Archivo Queer?*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [en línea] Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/seminario_archivo.pdf [Consultado 07 Ene. 2020].

CVETKOVICH, A. (2018): *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.

DELEUZE, G. (1987): *Foucault*. Barcelona: Siglo XXI. Disponible en https://monoskop.org/images/1/18/Deleuze_Gilles_Foucault_ES.pdf [Consultado 07 Ene. 2020].

EGaña, L. (2012): *Metodologías subnormales*. Seminario Gramsci, 13 Nov. 2012. Barcelona: La Capella. <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2012/12/EGANA_Lucia_Metodologias-subnormales.pdf> [Consultado 25 Oct. 2017].

FOUCAULT, M. (1979): *La arqueología del saber*. México D.F - Buenos Aires: Siglo XXI. Disponible en: http://monoskop.org/images/b/b2/Foucault_Michel_La_arqueologia_del_saber.pdf [Consultado 22 Sep. 2015].

GENDERHACKER, (2016): *Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política*. (Tesis doctoral). Doctorado en Estudios Avanzados en Investigaciones Artísticas. Departamento de Artes Visuales y Diseño. Universitat de Barcelona (UB). <<http://hdl.handle.net/2445/97243>> [Consultado 07 Ene. 2020].

HALBERSTAM, J. (2004): "La mirada transgenérica". En: Lectora. Revista de Dones i Textualitat, No 10, trad. de Meri Torras. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 49-69. <<http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/download/205476/284657>> [Consultado 07 Ene. 2020].

HALBERSTAM, J. (2008): *Masculinidad femenina*. Barcelona, Madrid: Egales. <<https://static1.squarespace.com/static/58ed4773d482e9c96b524401/t/5d3b8ff7fc54270001b1d4>

aa/1564184692097/Judith+Halberstam+--+Masculinidad+femenina.pdf> [Consultado 07 Ene. 2020].

HALBERSTAM, J. (2018): El arte queer del fracaso. Barcelona, Madrid: Egales.

HARAWAY, D. (1995b): “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. En: Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza. Madrid: Cátedra, Cáp. 7, pp. 313-346. <<https://books.google.es/books?id=pZOpd-teo1YC>> [Consultado 07 Ene. 2020].

ROCHA, S. (2019): Algunas cosas oscuras y peligrosas. El libro de la máscara y los enmascarados. Madrid: Editorial La Felguera.

NELSON, M. (2016): Los Argonautas. Madrid: Editorial Tres Puntos.

PRECIADO, P. B. (2013): “Decimos revolución”. En: Solá, M., Pérez, E. U., Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos. Tafalla: Txalaparta.

PLATERO, R. L. (2015): “¿Es el análisis interseccional una metodología feminista y queer?”. En: Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones de la investigación feminista. Bilbao, Vitoria, Donostia: UPV/EHU. <http://publicaciones.hegoa.ehu.es/assets/pdfs/329/Otras_formas_de_reconocer.pdf?1429005444> [Consultado 07 Ene. 2020].

SOLÁ, M. (2012): “La re-politización del feminismo, activismo y microdiscursos identitarios”. En: VV.AA., Desacuerdos 7. Donostia - Granada - Barcelona - Madrid - Sevilla: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa - Centro José Guerrero-Diputación de Granada - Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). - Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). - UNIA arteypensamiento, pp. 264-281. <http://www.macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/textos/desacuerdos_7/Miriam_Sola.pdf> [Consultado 25 Oct. 2017].

TRUJILLO, G. (2005): “Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos queer en el Estado español”. En: Grupo de Trabajo Queer, El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas “queer”. Madrid: Traficantes de sueños, pp. 29-44. <<http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/El%20eje%20del%20mal-TdS.pdf>> [Consultado 07 Ene. 2020].

TRUJILLO, G. (2008): Deseo y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español. Madrid: Egales.

VILA, F. (1995): “queERPOS que mutan”. En: Hartza. <<http://www.hartza.com/MUTAR.html>> [Consultado 07 Ene. 2020].



ARTE Y COMPROMISO

EXPERIENCIAS PARA EL CAMBIO SOCIAL



Junta de Andalucía

Consejería de Economía,
Conocimiento, Empresas y Universidad



UNIVERSIDAD

**PABLO[®]
OLAVIDE**
SEVILLA

VICERRECTORADO DE CULTURA
Y COMPROMISO SOCIAL